القصاص

محمود طاهر لاشين

حياته وفنه

د. إبراهيم عوض

١٤٠١هـ - ٢٠٠١م

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ ش محمد فريد - القاهرة

القصاص
محمود طاهر لاشين
حياته وفنه

بسم الله الرحمن الرحيم

القصـــاص
محمود طاهر لاشين
حيـاتــه وفنــه

د. إبراهيم عوض

١٤٢١هـ - ٢٠٠١م

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ محمد فريد - القاهرة

رقم الايداع : ٣٩٣٥/ ٢٠٠١

الترقيم الدولى : 977-10-1434- X

المقدمـة

هذا بحث عن المرحوم محمود طاهر لاشين يتناول حياته وأدبه في القصة والقصة القصيرة . وقد كان الدافع لى وراء اختيار هذا الموضوع أن لاشين كان واحدا من رواد القَصَص الفنى فى مصر ، بل إن بعض الباحثين [١] يرى أن نشأة القصة القصيرة فى مصر قد بلغت قمتها عند طاهر لاشين ، وإن لم تقدّر قصصه حق قدرها . وربما كان السبب فى ذلك أمرين : أنه كان واحدا من الرواد الأوائل الذين بَعُدَ بهم الزمن فلم ينالوا من الاهتمام النصيب الكافى ، إلى جانب أن إنتاجه القصصى قليل ، فهو لا يتعدى ثلاث مجموعات للقصة القصيرة هى على التوالى « سخرية الناى » و « يُحْكَى أن » و « النقاب الطائر » ، ورواية واحدة صدرت قبل المجموعة الأخيرة بعنوان « حواء بلا آدم » .

صحيح أن بعض من سبقونى من الدارسين (مثل يحيى حقى فى « فجر القصة المصرية » وعباس خضر فى « القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠م » وسيد حامد النساج فى « تطور فن القصة القصيرة فى مصر (١٩١٠م ـ ١٩٣٣م) » وعبد المحسن طه بدر فى « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠م ـ ١٩٣٨م) » وغيرهم) قد تحدثوا عن طاهر لاشين ، لكن الملاحظ أن دراسة أى منهم لم تشمل كل إنتاجه : فيحيى حقى وعباس خضر وسيد حامد النساج لم يتناولوا إلا المجموعتين الأوليين ، أما عبد المحسن طه بدر

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠م/ الدار القومية للطباعة والنشر / ٢٤٣ .

ومحمد حسن عبد الله (فى كتابه « الواقعية فى الرواية العربية ») فإنهما لم يدرسا إلا رواية « حواء بلا آدم » . وقد كانت طبيعة هذه الأبحاث تملى على أصحابها ألا يتريثوا كثيرا عند طاهر لاشين لأنهم يدرسونه فى سياق تطور الفن القصصى ، فجاءت دراساتهم له سريعة ، وأحيانا خاطفة ، وأغلبهم وقف عند ما تناوله لاشين من موضوعات اجتماعية فقط، أما بالنسبة لعناصر فنه ولغته فقد عرضوها عرضا متعجلا .

لا أحد منهم إذن قد تناول كل إنتاج طاهر لاشين أو فصّل القول فيه أو درسه من كل جوانبه ، وكان معظم اهتمامهم منصبا على الجانب الواقعى فى قصصه ، وبعضهم اعتمد فى تناوله لهذا الجانب على وجهة النظر الطبقية رغم عدم كفايتها . من هنا كان المنهج الذى اتبعته فى هذا البحث والذى يمكن تسميته بالمنهج التحليلى .

إن كثيرا من الأبحاث فى الآونة الأخيرة[١] تهتم بالدرجة الأولى بربط الأعمال الأدبية بالظروف الاجتماعية والسياسية التى أحاطت بظهورها ، مع أن الأصل فى الدراسات الأدبية والنقدية هو تناول الأعمال نفسها وتحليلها بغية تفهمها وتذوقها جيدا . إن هذه الدراسات المشار إليها ، على أهميتها ، إنما تعطينا الخلفية التاريخية للعمل الأدبى، لم تبقى بعد ذلك دراسة العمل الأدبى نفسه .

وفى هذا البحث قد ركزت الحديث ، بعد حياة طاهر لاشين ، على إنتاجه القصصى ، ودرت حوله ناظرا إليه من كثير من الزوايا : من جهة لغته وأسلوبه

(١) كُتب هذا الكلام فى أوائل السبعينات .

وطريقته فى التعبير والتصوير ومدى ملاءمة ذلك كله للفن القصصى ، ومن جهة المذاهب الفنية التى تتشابك فى قصصه ، ومن جهة النزعة الفكاهية التى امتاز بها، ومن جهة القضايا الإنسانية التى عاشها أبطاله ، ومن جهة التحليل الفنى لهذه القصص ، وفصلت القول فى كل ذلك متتبعا خيوطه خيطا خيطا بنظرة فاحصة مدققة .

وقد قسمت هذه الدراسة إلى فصول :

الأول : حياة طاهر لاشين ، وفيه عرّفت بطاهر لاشين ورسمت صورة لشخصيته وأبعادها الخارجية والداخلية وعلاقاته بأهله وأصدقائه .

الثانى : أسلوبه ، وفيه تناولت خصائص أسلوبه من الناحية اللفظية والتركيبية، وكذلك من ناحية الوصف والتصوير ، وربطتها بالفن القصصى وبينت مدى ملاءمتها له .

الثالث : النزعة الفكاهية فى أدبه ، وفيه تتبعتُ مساراتها وألوانها من دعابة إلى هزل وتخليط إلى سخرية وتهكم إلى تصوير كاريكاتيرى ، ومدى توفيقه فى توظيف هذه النزعة كعنصر من عناصر فنه .

الرابع : مذهبه الفنى ، وفيه أبرزت اشتباك المذاهب الفنية عنده من كلاسيكية فى الأسلوب إلى واقعية ورومانسية وشىء من الرمز فى التقنية القصصية ، وربطته بمن سبقه من كتاب القصة والقصة القصيرة .

الخامس : قضايا إنسانية ، وفيه تتبعت خيوط بعض القضايا الإنسانية فى قصصه كالدين ، والقضاء والقدر ، والشر والألم ، والحقيقة والمعرفة ، والموت ،

والحب ، وذلك من خلال الأحداث وتصرفات الشخصيات وتعليقات الكاتب ، بهدف إعطاء صورة لتفكير الناس واعتقاداتهم كما سجّلها لاشين .

السادس : التحليل الفنى لكل أعماله مع إبراز مظاهر التطور فى كل عمل منها بالنسبة لما سبقه . وقد حللت كل عمل تحليلا عاما ثم (فى المجموعات القصصية) وقفت عند بعض النماذج وحللتها بالتفصيل ودرست ما فيها من وجوه القوة والضعف .

هذا ، وأسأل الله أن يتقبل هذا العمل وأن ينفع به ، وله الحمد فى الأولى والآخرة .

حيـاة طاهر لاشين وشخصيته

ولد محمود طاهر لاشين فى ٧ يونيه ١٨٩٤م بحى السيدة زينب فى حارة حسنى (وحسنى اسم أبيه ، الذى ينحدر من أسرة من مسلمى البلقان)[١] ، وتلقى التعليم الابتدائى بمدرسة محمد على ، التى التحق بعدها بمدرسة الخديوية الثانوية ، ثم تخصص فى دراسة الهندسة بمدرسة المهندسخانة العليا . وعمل بعد تخرجه مهندسا فى مصلحة التنظيم ، التى أخذ يترقى فيها حتى وصل إلى درجة « مدير عام » ، ثم طلب إحالته إلى المعاش فى أواخر سنة ١٩٥٣م بغية التفرغ للإنتاج الأدبى . لكن القدر لم يمهله ، إذ تُوُفِّىَ بعد ذلك بشهور فى إبريل ١٩٥٤م . وقد قضى طاهر لاشين شبابه عَزَبا فلم يتزوج إلا فى الخامسة والأربعين ، غير أنه لم ينجب أولادا . وقد انتقل بعد زواجه من حارة حسنى إلى حى العجوزة[٢] .

وقد رسم صديقه الأستاذ يحيى حقى صورة تخطيطية سريعة له من الخارج فقال : « حين عرفت محمود طاهر لاشين وجدته شابا ربْعَة عريض الصدر ، ذكّرنى بصدر سيد درويش . ويحق للعامة أن يصفوه بأنه « أبو الروس » بسبب ضخامة رأسه . لا يتأنق كثيرا فى ملبسه . عيناه واسعتان فيهما شىء من

(١) يحيى حقى / مقدمة مجموعة « سخرية الناى » لطاهر لاشين / الدار القومية للطباعة والنشر / ص .

(٢) مقدمة مجموعة « سخرية الناى » / ص ، وعباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٣٠٢ ، ويحيى حقى / فجر القصة المصرية / المكتبة الثقافية / ٧٨ .

الجحوظ، يبدوان من تحت النظارة كأن بهما حولا طفيفا . سواد إنسانيهما يتضخم بسبب النظارة المحدبة فيكاد يندلق على أطراف زجاجها »[١] .

وكان ، رحمه الله ، طالبا ذكيا مجتهدا ، إذ ذكر د. حسين فوزى أنه كانت فى معصمه ساعة ذهبية كافأة بها سلطان الزمان لمجىء ترتيبه الأولَ على مدرسة المهندسخانة ، غير أن ذكاءه واجتهاده لم يجعلاه يتقوقع على نفسه ويمنعاه أن يَخْبر الحياة العامة ويتخذ الأصدقاء[٢] . وقد قدم د. حسين فوزى ، فى الفصل الذى عقده فى كتابه « سندباد فى رحلة الحياة » للمدرسة الحديثة ، معلومات كثيرة عن أعضاء هذه المدرسة الذين كان طاهر لاشين واحدا منهم وكيف كانوا يكثرون من الكلام ولا يملون النقاش ، ويغرمون بالمشى حتى ساعة متأخرة جدا من الليل ، وحكى بعض نوادرهم وبوهيمياتهم وأنهم لم يكونوا يَرْعَوْن لأحد حرمة أو مقاما ، فإذا جادلوا أحدا صاحوا وشوّحوا بأيديهم وأرجلهم ورؤوسهم، وإذا ضربوا ميعادا لم يحترموه لأنه لم تكن مع أى منهم ، عدا طاهر لاشين ، ساعة .

وكان من أصدقاء لاشين أحمد خيرى سعيد ، الذى كان بمثابة ناظر لهذه المدرسة ، ود. حسين فوزى ويحيى حقى وحسن محمود وإبراهيم المصرى وحبيب الزحلاوى ومحمود تيمور ، كما كانت له علاقات بعبد الرحمن

---

(١) مقدمة « سخرية الناى » / س .

(٢) د. حسين فوزى / سندباد فى رحلة الحياة / سلسلة « اقرأ » / ٣٢ .

البرقوقي (صاحب مجلة « البيان ») ومحمد السباعي (والد الأستاذ يوسف السباعي الأديب المعروف)(١) .

وكان طاهر لاشين أحد الأعضاء البارزين في هذه المجموعة ، كما كان أقرب الأصدقاء إلى أحمد خيرى سعيد لتقارب المنزع النفسى ولتشابههما فى شدة الحماسة للدعوة الأدبية والفنية التى أعلنتها المدرسة والاستعداد للتضحية فى سبيل هذه الدعوة . وقد ذكر خيرى سعيد أنه خسر هو وطاهر لاشين ستة وتسعين جنيها عندما باعا أدوات الطباعة التي كانا قد اشترياها من قبل لطبع صحيفة « الفجر » وما تريد الجماعة إصداره من كتب(٢) . كذلك كانت دار طاهر لاشين أحد الأمكنة التى كان أعضاء المدرسة يجتمعون فيها . وما زال الأستاذ يحيى حقى يذكر كرم أسرة لاشين وكيف أن أى شخص كان يستطيع أن يذهب إلى بيتهم فيدخل إلى مندرة الكتب فى الطابق الأول ، وبعد قليل تهبط إليه صينية فيها الشاى والفطائر حتى لو لم تعرفه الأسرة(٣) .

ومما يدل على مكانة المرحوم طاهر لاشين بين أصدقائه هؤلاء ما قاله عنه د. حسين فوزى من أنه كان التلميذ الأول فى المدرسة وأكبرهم مقاما(٤) ، إلى جانب هذا الثناء الطيب الذى يذكره به كل من كتب عنه كمحمود تيمور ويحيى حقى وعباس خضر وحبيب الزحلاوى ... إلخ .

---

(١) د. حسين فوزى / سندباد فى رحلة الحياة / ٣٢ .

(٢) فجر القصة المصرية / ٣٠ .

(٣) مقدمة « سخرية الناى » / س .

(٤) سندباد فى رحلة الحياة / ٣٠ .

وقد اشتهر طاهر لاشين بالفكاهة والمقدرة على المطايبة والتنكيت . ويؤكد حبيب الزحلاوى أنـه « قلما تسمع منه نكتة تنحرف عن الذوق الدقيق . لازمتُه في كثير من المجالس متنوعة الألوان فلم أره مرة انزلق فيما ينزلق فيه سواه من الظرفاء »[١] . كما كان يتمتع بالطبع الرضى والنفس السمحة ، « ولا يزال من بقى على قيد الحياة من زملائه في العمل يذكرونه وهو في منصب الرياسة رجلا متواضعا سمحا كريما لا يتعالى ولا يشخط ولا ينطر ، بل يداعب مرؤوسيه بنكاته وقفشاته »[٢] .

وقد أعانه ، فيما يبدو ، على هذه السماحة ، إلى جانب طبعه الرضىّ ، انغماره بين طوائف الشعب بحكم عمله ، واتصاله بأصناف متنوعة من الناس ، ورؤيته إياهم عن قرب داخل بيوتهم ، وبخاصة أنه وُلِد وتربى وكبر فى حى شعبى هو حى السيدة زينب .

وقد ظل ، كما يقول الأستاذ يحيى حقى ، يذكر طيلة حياته ميتة أخية العزيز محمد عبد الرحيم صاحب اليد الطولى عليه ، فقد وجّهه ثقافيا وألقى فيه بذرة حب الفن تذوقا وممارسة[٣] . وهذا يدل على طبع وفىّ مخلص لا يعرف النسيان ولا الجحود . ولم يكتف لاشين بهذا بل وصف مشهد احتضار أخيه فى أول قصة من أول مجموعة قصصية له ، وهى « سخرية الناى » وصفاً ملتاعاً

(١) حبيب الزحلاوى / أدباء معاصرون / ٣١ .

(٢) مقدمة « سخرية الناى » / ف .

(٣) نفس المرجع والصفحة .

من قلب محبٍ فُجع فى حبيبه الغالى .

وكان طاهر لاشين فى سعة من العيش نسبية ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلته يكتفى باتخاذ الأدب هواية ، فإن وظيفته كانت توفر له حياة مادية لا بأس بها ، وكان له إلى جانب وظيفته إرث ، وفضلا عن ذلك فإنه لم يكن مسرفا ولا مقترا (١) .

وكان كاتبنا مغرما بالقراءة ، وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوربية ، وبخاصة الإنجليزية والفرنسية والروسية ، وكان يعجب ببعض الكتاب إعجابا خاصا مثل ديكنز ومارك توين وتشيكوف . ويُحْكَى عن غرامه بالقراءة أنه « منذ أن اشتغل بالتنظيم واضطرته وظيفته أن ينتقل كثيرا فى وسائل المواصلات كان يضع فى جيبه أوراقا منزوعة من مجلة « إستراند » اللندنية ، فيقرأ قصصها حتى فى الترام »(٢) . وكان لأخيه ، كما سبق أن قلت ، فضل عليه من هذه الناحية ، فهو صاحب المكتبة التى أسبلت على البيت جوا ثقافيا ينادى الروح بالتطلع إلى الفن . كما يرجع الفضل إليه فى إقدام طاهر لاشين على تأليف المسرحيات . ويذكر الأستاذ يحيى حقى أنه عَلِمَ من أحد معارف لاشين أنه ألف بعض المسرحيات التى مُثِّلَتْ ، لكنه (كما يقول) لم يعثر على شىء من هذا مكتوب(٣) .

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٠٤ .
(٢) يحيى حقى / فجر القصة المصرية / ٨٤ .
(٣) مقدمة « سخرية الناى » / ف .

أما بالنسبة لمن كان يقرأ لهم من القصاصين فإن الأستاذ يحيى حقى يذكر لنا أسماء كثيرة من بينها شكسبير وثاكرى وبلزاك وموليير وهوجو وأوسكار وايلد ورامبو وبيرانديللو وتولوستوى وجوركى ودستويفسكى ، إلى جانب بعض المجلات الأدبية الإنجليزية مثل « ملحق التايمز الأدبى » والـ « نيشن »[١]. وإذا كان يحيى حقى يقول إنه « كان من النادر أن نردد اسم الجاحظ والمتنبى »[٢] ، فإن محمود تيمور يؤكد أن طاهر لاشين كان قوى الاطلاع فى الأدب العربى وانر المحفوظ من نثره البليغة وجماله المكينة[٣] ، كما ذكر د. حسين فوزى أن كل أعضاء المدرسة الحديثة نشأوا على معرفة قيمة بأدبهم العربى ، وإن عاد فذكر أنهم لم يكونوا يعرفون شيئا لأساتذة الجيل الكبار الذين كانوا يهاجمونهم رغم ذلك[٤] .

ولم تكن اهتمامات أعضاء المدرسة الحديثة مقصورة على الأدب بل شملت أيضا الفن من باليه وموسيقى سيمفونية وأوبرا ومسرحيات ، إذ كانوا « يذهبون شلّةً إلى كازينو دى پارى بقنطرة الدكة يناصرون محمد تيمور وسيد درويش فى « العشرة الطيبة » ، وإلى تياترو برنتانيا يؤازرون سيد درويش فى « شهر زاد » ، أو إلى كورسال دلباني يشاهدون باليه أنا باڤلوڤا أو يستمعون للحفلات السيمفونية

(١) سندباد فى رحلة الحياة / ٣٢ .

(٢) فجر القصة المصرية / ٨١ .

(٣) محمود تيمور / مقدمة « يحكى أن » لطاهر لاشين / الدار القومية للطباعة والنشر / هـ .

(٤) سندباد فى رحلة الحياة / ٣٠ ـ ٣١ .

ولعزف كبار العازفين حيث يجلسون أو يقفون فيما كان يعرف بالمنتزه (البرومنوار) أو يتشعلقون فى أعلى التياترو بالأوبرا ... ليشاهدوا ويسمعوا الفرق الغنائية التى وفدت على مصر بعد الحرب العالمية الأولى »[١].

ويذكر الأستاذ يحيى حقى أن د. حسين فوزى كان يهتم بطاهر لاشين ويشجعه على الصبر وينصحه بتوسيع أفقه الثقافى بالاطلاع على أدب الغرب والشرق معا [٢]. وقد ظلت هذه المودة قائمة بين الزميلين الصديقين حتى بعد أن افترق د. فوزى عن الجماعة وسافر بعيدا فى غربة طويلة[٣]، إذ كان طاهر لاشين يوافيه بأخبار المدرسة عن طريق الرسائل. ونجد فى مصدر آخر مجموعة قصصية لطاهر لاشين (وهى مجموعة « النقاب الطائر ») أحد هذه الخطابات، وكان قد أرفقه بهذه المجموعة طالبا فيه من د. فوزى أن يقرأها، على الأقل ليتسلى بها عما هو فيه من تعب. وقد قام د. فوزى بكتابة مقدمة لها حلل فيها أدبه واتجاهه، وسلط الضوء على بعض ملامح فنه القصصى.

ولم يكن د. حسين فوزى هو الوحيد الذى كتب لطاهر لاشين مقدمة لأحد كتبه، فقد سبق أن قدم له د. أحمد زكى أبو شادى مجموعته الثانية « يحكى أن »، كما قدم له الأستاذ حسن محمود « حواء بلا آدم »، أما مجموعته الأولى « سخرية الناى » فقد كتب مقدمتها د. منصور فهمى، الذى

---

(١) المرجع السابق / ٢٩ .

(٢) مقدمة « سخرية الناى » / ى .

(٣) يبدو أنها بعثته العلمية فى المحيطات والبحار لدراسة الأحياء المائية على الطبيعة .

أثنى عليه فيها وقارنه ببعض الكتاب العالميين . كذلك لفت إنتاجُه أنظارَ النقاد والمهتمين بمتابعة الحركة الأدبية فى مصر . ومن الذين تناولوا فنه بالنقد المرحوم محمد لطفى جمعة ، الذى نصحه بأن يحترف الأدب[١] ، وكذلك الأستاذ يحيى حقى ، الذى كتب على الأقل مقالين تناول فى الأول منهما (فى مجلة « كوكب الشرق » / فبراير ١٩٢٧م) مجموعة « سخرية الناى » وتناول فى الثانى (فى صحيفة « البلاغ » اليومية / إبريل ١٩٣٠م)مجموعة « يحكى أن » . كذلك كتب عنه الأستاذ حبيب الزحلاوى فى كتابه «أدباء معاصرون»[٢] ، ويذكر الأستاذ يحيى حقى أن ست مقالات قد نُشِرت فى «كوكب الشرق» تباعا منذ أول فبراير ١٩٢٧م بتوقيع « لبيب »[٣] فى نقد أعمال لاشين الأدبية .

ويبدو أن طاهر لاشين قد انصرف عن الكتابة فترة طويلة تحت تأثير التشاؤم واليأس ، ولم يرجع إلا عندما وجد بعض النقاد يشيرون إليه ويشيدون بنتاجه ، فكان هذا حافزا لأن يعاود الكتابة ويطرح التشاؤم عن نفسه[٤] . وقد كان

(١) يحيى حقى / خطوات فى النقد / ٦٥ ، ومقدمة « سخرية الناى » / س . وأغلب الظن أن الإشارة هنا إلى المقال المنشور فى « البلاغ » بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٣٠م . ويجده القارئ فى كتاب محمد لطفى جمعة الذى ظهر مؤخرا بعنوان « فى الأدب والنقد » (عالم الكتب / ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م / ٢١٩وما بعدها).

(٢) ص ٣١ وما بعدها .

(٣) فجر القصة المصرية / ٨٨ .

(٤) انظر د. حسين فوزى / مقدمة « النقاب الطائر » لطاهر لاشين ، ويحيى حقى / مقدمة « سخرية الناى » / ن .

الأدباء أثناء غيبته تلك يتساءلون عنه ويفتقدونه[١] . وفي رأى محمود تيمور أن لاشين لو كان أعطى لفنه اهتماما أكبر لكان له شأن أعظم من ذلك بين الأدباء.

وقد كان كاتبنا في البداية ينشر قصصه في مجلة « الفنون » ، التي كانت تصدر نصف شهرية عام ١٩٢٤م ، ثم في صحيفة « الفجر » ، التي صدرت في يناير ١٩٢٥م ، ثم في مجلة « الجديد » ، التي كان يصدرها محمد المرصفي ، و « المجلة الجديدة » ، التي أصدرها سلامة موسى ، وبعد ذلك في «الهلال» . كما كان يعيد نشر قصصه في مجلات أخرى [٢] .

ويذكر بعض أصدقائه أنه كان قد تمرس من قبل ذلك بالكتابة القصصية ، وإن كان قد انتظر سنتين أو ثلاثا حتى ابتدأ ينشر ما يكتب [٣]. وقد أجرت معه بعض المجلات المشهورة أحاديث صحفية حول أدبه ومذهبه الفني كـ«المجلة الجديدة» في عدد يونيه ١٩٣١م [٤].

ويذكر الأستاذ يحيى حقي أن لطاهر لاشين بعض المسرحيات حسبما ذكر له صديقه المهندس زكي الدباغ ، ولكن سيد حامد النساج لا يعلق كبير أهمية على هذا بسبب صمت لاشين عن الكلام في ذلك الموضوع ، ثم يضيف قائلا إن ذلك لو صحّ فإنه لا يعدو أن يكون مسرحية كتبها طاهر لاشين

---

(١) محمود تيمور / مقدمة « يحكى أن » / و .
(٢) سيد حامد النساج / تطور فن القصة القصيرة في مصر / ١٩٦ ـ ١٩٧ .
(٣) نفس المرجع والموضع .
(٤) المرجع السابق / ٢١٨ .

لوزارة الصحة بغرض الدعاية أو للحصول على جائزة نقدية[١].

ومن يقرأ مقدمة الأستاذ يحيى حقى لمجموعة « سخرية الناى » يجد بعضا مما كان ينظم لاشين من الشعر الفكاهى الذى يناوش به أصدقاءه ويتهكم عليهم، مثل هذين البيتين اللذين قالهما فى صديق له سافر إلى قنا :

بأقصى الصعيد لنا صاحبٌ مفتِّشُ صحةِ مركزِ قنا

وإن السخيف سخيفٌ هناك كما كان قبلا سخيفا هنا

ومن هذا الشعر أيضاً ما كتبه للمرحوم محمد لطفى جمعة حين ذهب للقائه ذات مساء فلم يجده فترك له الأبيات التالية :

عزيزى وأستاذى وفخرى وقدوتى ويا من بروحى أن أنال رضاءه

سلامى وأشواقى إليك ، وبعد ذا نفيد بأنا قد حضرنا مساءه

ولكننا لم نحظ ، يا بؤس حظنا ، بهذا الذى كنا نود لقاءه

فقمنا نحاكى الكلب دُعَّ بمسمطٍ يريد فرارا والصبى وراءه

فيا رب ، لا تحرم حبيبا حبيبه بجاه النبى ألا تُخيب رجاءه[٢]

وقد استمد محمود طاهر لاشين موضوعات قصصه من مشاهداته ومن واقع

---

(١) السابق / ٢٠٣ ـ ٢٠٤ .

(٢) هذه الأبيات موجودة فى كتاب « حوار المفكرين ـ رسائل أعلام العصر إلى محمد لطفى جمعة خلال نصف قرن (١٩٠٤م ـ ١٩٥٣م) » / جمع وتعليق رابح لطفى جمعة / عالم الكتب / ١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م / ٥١٧ .

أحيانا ، فهو مهندس تنظيم يجول خلال البيوت والدكاكين ويقابل أنماطا مختلفة من الناس ، كما استمدها من القصص الأجنبى عن طريق الاقتباس أحيانا أخرى ، وإن كان هذا فى نطاق ضيق ، كاقتباسه أقصوصة « الانفجار » من أقصوصة لتشيكوف ترجمها المرحوم محمد السباعى بعنوان « زوبعة منزلية » . وقد سار لاشين مع تشيكوف خطوة خطوة فى القصة ، وإن كان قد أعطاها جوا مصريا خالصا[١] .

... وكان طاهر لاشين قد أعلن فى آخر « انقاب الطائر » عن قرب صدور قصة طويلة له بعنوان « سر المنتحر » ، وقد بحثت عنها فى المكتبات العامة فلم أجدها . والواضح من كلام كل من يحيى حقى وسيد حامد النساج أنها لم تصدر ، وإن كان يحيى حقى قد أخطأ حين ظن أنها مجموعة قصصية ، فقد ذكر لاشين ذاته فى الإعلان المشار إليه أنها قصة طويلة .

ويذكر الأستاذ يحيى حقى أنه حدث للاشين فى أواخر حياته تحول عجيب، فإنه منذ تشييع جنازة زوج أخته بدأ لأول مرة فى حياته يواظب على الصلاة وقراءة القرآن . وقد توفى كاتبنا فى ١٧ أبريل ١٩٥٤م بالسكتة القلبية[٢] .

هذا ، وقد بدأت « المدرسة الحديثة » التى كان كاتبنا واحدا من أعضائها ، بثلاثة أعضاء هم د. حسين فوزى ومحمد تيمور ومحمد رشيد ، وتولدت مما

---

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٤٢ .

(٢) مقدمة « سخرية الناى » / ص .

كان يدور بينهم فى اجتماعاتهم بقصر آل تيمور من نقاش ، ووجدت غذاءها فى صحيفة أدبية أسبوعية أصدرها سنة ١٩١٧م عبد الحميد حمدى باسم «السفور»[١] . وفى سنة ١٩١٩م حينما هبت الثورة المصرية واكب موسيقى سيد درويش ظهور هذه المدرسة ، إذ خرجت من القصر إلى الشارع ، واتخذ أعضاؤها مكانهم فى قهوة مواجهة لمسرح رمسيس[٢] . وكانت المناقشات الأدبية بينهم لا تنتهى ، وكان النقاش عنيفا حادا .

ويقول د. حسين فوزى إن أعضاء الجماعة قد أطلقوا على أنفسهم اسم «المدرسة الحديثة» تندرا على تعاليمهم الثائرة[٣] . وحينما قَوِىَ عودهم أصدروا صحيفة « الفجر » ، التى لم تستمر إلا سنتين[٤] .

ويتحدث يحيى حقى عن بعض أعضاء هذه المدرسة قائلا : « سيكتب بعض أعضاء هذه المدرسة قليلا من القصص ثم ينقطع ، وبعضهم لا يُعْنَى بضم ما نشره من قصص مبعثرة فى مجموعة واحدة . وللأستاذ حسن محمود قصص كثيرة أيضا لم تضمها مجموعة ، ولكن قصته المتوسطة « جدتى الصغيرة » التى نُشرت فى سلسلة « اقرأ » أجدها من أجمل القصص التى قرأتها : نغمة عاطفية مكتومة رقيقة كلحن من ألحان شوبيرت تفيض بالإنسانية السامية التى تقوى ولا تضعف بالتسامح . ولكن الذى سار فى الشوط إلى اليوم رغم فترة انقطاع ضئيلة

(١) فجر القصة المصرية / ٧٤ .

(٢) المرجع السابق / ٧٦ .

(٣) سندباد فى رحلة الحياة / ٢٩ .

(٤) فجر القصة المصرية / ٨٠ .

[...]صاذ إبراهيم المصرى بإنتاجه الغزير . وقد انعكست فى قصصه مذاهب أدبية [...]رة ، لم أصبح اليوم يميل أحيانا إلى التشاؤم » [١] .

وكان أعضاء هذه المدرسة جميعا من الهواة لا من المحترفين ، وكانوا ينادون بتجديد أنماط الأدب العربى وقوالبه ، والاهتمام بالفن القصصى والانتقال به من المذهب الرومانسى إلى المذهب الواقعى [٢] .

(١) المرجع السابق / ٨٢ ـ ٨٣ .

(٢) انظر « سندباد فى رحلة الحياة » / ٣٠ ، ومقدمة « سخرية الناى » / و .

أسلوبه

لكل كاتب طريقته فى التفكير والتعبير ، ومن ثم كان له أسلوبه الخاص[1] . حتى الكُتّاب الذين يقلدون أساليب غيرهم لابد أن نجد فروقا ولو دقيقة بين أساليبهم وتلك الأساليب التى يحتذونها ، فالخصوصية أمر مقرر لا فى الأساليب وحدها بل فى كل جوانب الحياة . غاية ما هنالك أنها قد تكون واضحة قوية الوضوح ، وقد تكون باهتة اللون . وحسب درجة تفرد الكاتب فى تفكيره وتعبيره يجىء أسلوبه متميزا سرعان ما يتعرف عليه من القراء من له بَصَرٌ بتذوق الكلام . ومع هذا ، فإن الأسلوب لا ينشأ من فراغ . إنما هو نتيجة تفاعل عدد من العوامل كشخصية الكاتب وثقافته ، والجو الحضارى الذى يعيش فيه ، والروح الأدبى السائد فى عصره ، والبيئة التى ينتمى إليها ... وهكذا .

وقد لفت أسلوب المرحوم طاهر لاشين أنظار النقاد وتفاوتت آراؤهم فيه : فمثلا يقول يحيى حقى عنه : « انظر إلى الأسلوب تجده ينجح فى التخلص من النثر المورث من عهد ابن المقفع والجاحظ وتوفيق البكرى، ولكنه يُخْفِق فى الإفلات من أسلوب المويلحى والمنفلوطى . بدأ البحثُ عن الكلمة المألوف دورانها على الألسن والتى تعبر عن المعنى بلا زيادة أو نقصان ، بلا سجع أو بهرجة كاذبة ، ولكنْ بين الكلمات المألوفة ستعثر على عبارات مثل « أتلع

---

(١) انظر أحمد الشايب / الأسلوب / ط ٦ / ٤٥ ـ ٤٦ .

القطارات جيدا » و « خَدَلَّجَةٌ من النساء » . لا يزال للألفاظ الموروثة سحر من العسير مقاومته والتملص منه ، كأن استعمال القديم قد أصبح له غرض جديد هو الإعانة على إبراز الفكاهة . نجاحٌ فى التملص من الأمثال العربية القديمة ، وقد تردَّتْ دلالاتها فى هوة سحيقة ، ليحل محلها أمثال عربية شائعة ، وإخفاقٌ فى التملص من استعمال عبارات محفوظة تجرى مجرى الأمثال كقوله : « ترك الدار تنْعَى من شادها وبناها » ... »[1] . لكن يؤخذ على هـذا الكلام أحكامه المطلقة وتعميماته، فهل هناك أسلوب واحد ورثناه عن ابن المقفع والجاحظ وتوفيق البكرى جميعا؟ أإلى هذا الحد تفقد الأساليب العربية حيويتها فلا يعتريها تغير من عصر إلى عصر، بله من كاتب إلى آخر ؟ وهل خلا أسلوب طاهر لاشين تماما من السجع والبهرجة الكاذبة كما يذكر النص ؟ الإجابة على هذا كله بالنفى كما يتضح من مطالعة أدب كاتبنا رحمه الله .

وفى موضع آخر يقول يحيى حقى أيضا عنه : « ستلحظ أسلوبه السهل الذى يتملكك بغير عنف ولا إرهاق . إنه يحدثك حديث صديق لصديق غير متكلف أو متقمع أو متحذلق »[2]، فهو يذكر له سهولة أسلوبه ، وتجافيه عن التكلف والحذلقة ، وعفويته كأنه صديق يحاور صديقا . ونفس هذه الصفات يذكرها الأستاذ محمود تيمور فى قوله : « فى كتاباته خصائص الحديث الأنيس

---

(١) مقدمة « سخرية الناى » / أ .

(٢) المرجع السابق / ك .

وأساليبه . وليس من ريب فى أنه كان يجرى قلمه بما يكتب طوعا لإحساسه وما يمور فى فكره بكل ما فيه من صدق وعفوية ، ومن حرارة وحيوية ، مؤمنا بأن هذه المزايا عنده أكبر غنما لعمله الأدبى مما يكسبه التأنق فى التصوير ، والتجميل فى التعبير ، والأناة فى التنسيق »[1] ، لكنه يعود فيقرر أن ثقافة طاهر لاشين اللغوية كانت فى صراع مع مبادئه الفنية من ناحية ، ومع طبيعته الشخصية من ناحية أخرى ، وأن أثر هذا الصراع قد ظهر أقوى ما يكون فيما كتب ، إذ « كان اطلاعه على أدبنا العربى قويا، ومحفوظه من فقراته البليغة وجمله المكينة وافرا ، ومقدرته على الإفصاح والإبانة تعزّ على كثير من ناشئة الجيل الحديث ، ولكنه مع ذلك ثائر على خضوع البيان العربى للزخرف اللفظى وللأساليب التقليدية ، تواق إلى بيان مشرق مأنوس يزدان بالمعنى أكثر مما يزدان باللفظ ، ويصدق فى تصويره للفكر ، وإن فاته البريق والتزويق . وهو ، إلى جانب هذا ، حريص على أن يوفى القصة حقها من تصوير الشخوص الشعبية تصويرا محتفظا بطابعها ، وتمثيل الأحداث المحلية تمثيلا موضحا لسماتها ، والإشعار بالجو الخاص الذى يريد أن ينقله إليك أو ينقلك إليه فى عمله القصصى . وإنه ، فوق ذلك ، نزّاع إلى البساطة والاسترسال ، مطبوع على التلطف والإيناس ، منجذب إلى الغمز والتنكيت . وبهذا المزاج المتضارب خرجت قصصه وفيها شكول غير متشاكلة من الجمل والعبارات : بينما يروعك فى كتاباته من الألفاظ ما يكاد يُعَدّ من الغريب أو الحُوشِيّ ، ومن الفقرات ما تعلو درجته فى

(١) مقدمة « يحكى أن » / ج .

مراتب البلاغة ، وما هو مستعار من كَلِم مأثور وأبيات شعر ، وما يجرى من القول مجرى المثل السائر، إذ تجد فيما تقرأ له كلمات دخيلة أو عامية لا تُحْصَى كثرة ، وفيها ما يغنى الفصيحُ غَناءه ، وتُصادِف من الجمل ما يدل على التسهل والترخُّص وفقدان الاحتفال إلى حد يقارب الابتذال »[1] .

فكيف يا تُرَى نوفق بين الصفات الأسلوبية التى ذكرها تيمور لطاهر لاشين فى نصه الأول من عفوية وطلاقة وبعد عن التأنق فى التعبير أو التأنى فى التنسيق، وبين ما ذكره فى النص الثانى من محفوظه الوفير من الفقر البليغة والجمل المكينة والألفاظ الغربية الحُوشِيّة ... إلخ ؟ الأوفق أن نتلمس سبيلنا إلى أسلوب طاهر لاشين من خلال كتاباته نفسها كما قلت ، وهو أسلوب له خصائصه المميزة . ويمكن تقسيم هذه الخصائص إلى خصائص تركيبية ، أى خاصة بتركيب العبارة ، وأخرى لغوية ، وثالثة وصفية تصويرية .

١ ـ خصائصه التركيبية :

أول ما يلاحَظ فيه أنه أسلوب قوى مُحْكَم ، وإن خفّ ذلك كلما تقدم بكاتبنا الزمن ، ففيه احتفاء باختيار اللفظ وتجويد العبارة ، واهتمام بالفخامة والرنين . وهذه مثلا فقرة يحكى فيها لاشين عن امرأة أب تسوم ابن زوجها الهوان وتكلفه ما لا يطيق آمرةً إياه أن يحمل زكيبة قمح لا يستطيع أن يزحزحها من مكانها : « ولكن المرأة أصرت ، فهوى الفتى على حمله يعالجه فكأنما كان

---

(١) المرجع السابق / هـ .

شيئا آخر لأن الحمل لم يتزحزح ، فأرغت المرأة وأزبدت لأنها لا تطيق أن تحمل هذا الرّخْو البليد الكسلان ، ثم عادت تندد بوالدته وتستنزل عليها فى قبرها الويلات واللعنات »(١) . إنه يقول مثلا : « يعالج » بدلا من « يحاول » ، كما يستخدم جملة « يعالجه » الشديدة القِصَر فى مكان « يحاول أن يحمله » ، ثم هناك لفظــة « رِخْو » وهى لفظة غير شائعة ، وكذلك هذان التعبيران : «أرغت وأزبدت» و « تستنزل على قبرها الويلات واللعنات » بما فيهما من رنين ومبالغة .

وهذه فقرة ثانية من أقصوصة « الشيخ محمد اليامانى » (٢) : « وبينمـا أنا أتمتع من شـميم الأريج الفيـاح يهب بروائح القَلّى والشَّىّ إذا بالخادم يحمل إلىّ خطـابا قد التهـمت وجهَ الغلافة منه تلك الديـاجةُ التى توجت بهـا رأس هذا المقال » . فهذا التعبير : « وبينما ... إذا ... » بما فيه من قصد الإدهاش ، وقوله: « شـميـم الأريج الفياح » بدلا مـن « الرائحـة المنتشـرة » ، ثم « الديـاجـة » و « الغلافـة » ، وكذلك « توّجتُ » بدل « صدّرت » ، كل ذلك يبين اهتمام الكاتب بعباراته وتجويدها لتبهر القارئ وتعجبه .

إن الكاتب مهتم بتوفير إيقاع عالى النغمة فى أسلوبه ، ولذلك فإنه كثيرا ما يلجأ إلى السجع والجناس والتوازن والتقابل ، وهذه المحسنات تجعل الأسلوب

---

(١) من أقصوصة « سخرية الناى » (مجموعة « سخرية الناى ») .
(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

منسقا ذا رنين . يقول فى « أحرج ساعة فى حياتى المدرسية »[١] : « ولكن ناظر تلك المدرسة استطاع أن يحك أنفه لذلك الفيلسوف الفرنسى الكبير عبر الأجيال والأميال ففتح مدرسة فيها من مبتكرات الوبال ومستحدثات النكال ما يجعل السجون إلى جانبها رياض الأطفال » ، فالعبارة هنا مسجوعة للتهويل . وهناك لون من السجع يمكن أن نسميه « السجع الداخلى » لأنه لا ينشأ من توافق الكلمات فى نهايات الجمل المختلفة بل من توافق كلمتين فى نفس الجملة مثل قوله : « ساهما واجما » ، وقوله : « يداعبهم ويلاعبهم » ، وقوله : « مكدودين منهوكين »[٢] .

وقد يسوق لاشين هذه المحسنات لا لشىء إلا لإظهار مهارته فى اصطياد الكلمات المتوافقة الجرس ، مثل قوله : « وما هى إلا أن يرى على بعض القهوات أحد البهوات ... »[٣] . وقد تأتى هذه المحسنات فى مواقف السخرية والتهكم فتزيدها لذعا ، كقوله فى « الشاويش بغدادى »[٤] : « لقد فاتنى أن أقرر صراحة أن الشاويش بغدادى خفيف الروح رغم منظره الخشن ، بل الحقيقة أنه لم يفتنى ذلك ولكننى لم أكن أعرفه قبل ذلك ، فقد هز رأسه ذات اليمين وذات اليسار بأناقة ، وحرك حاجبيه الكثيفين برشاقة ، وقال : ... » ، فالتقابل بين « ذات اليمين » و « وذات اليسار » والسجع

---

(١) من مجموعة « النقاب الطائر » .
(٢) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .
(٣) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .
(٤) من مجموعة « يحكى أن » .

من « أناقة » و « رشاقة » وما يستتبعان من تطويل تتعلق معه أنفاسنا قبل أن يحكي لنا ما قاله الشاويش بغدادى ، كل ذلك يوحى بأن الأمر له خطره وجلاله وأن ما يقوله الشاويش بغدادى ينبغى أن تعيه الآذان جيدا ، لكننا ننصت فنجد ما قاله لا يستحق هذه الأهمية التى أوحاها إلينا الكاتب ، ومن هنا المفارقة والسخرية.

وقد يسوق محسناته هذه في جو حزين فتُكسِب لون الحزن وضوحا، كقوله في وصف زوجة الرجل السكير التى انحرفت لقسوة زوجها وفظاعته وإهماله لبيته في أقصوصة « فى قرار الهاوية » : « هنالك هنالك فى قرار الهاوية ، حيث ضحايا الشهوة والجهل والإغواء ، وحيث ضحكات البكاء ، هنالك هنالك حيث ترقص الطيور المذبوحة ، وتترنم القلوب الجريحة ، هنالك هنالك حيث البغاء جدٌ ليس بالهزل تجلس من أجله تلك التى كانت امرأة تحت رحمة المساوم والمقاوم ، هنالك جلست امرأة أحبت زوجها فكرهها ، وتهافتت عليه فعافها ، وتحملت أذاه فنكّل بها » .

وقد يلجأ أديبنا إلى المحسنات لتُشيع فى وصفه للطبيعة رقرقةً وشاعرية ، كقوله فى أقصوصة « الوطواط »(١) : « عندئذ رفع الأستاذ حمدى بك رأسه وسهم إلى مصدر الصوت مليًا ، ثم قام فأوصلته خطواته متثاقلة إلى نافذة الغرفة ، وكانت تطل على حديقة المنزل ، وكان ربيعا : فالزهر فياح ، والطير صدّاح ، وللسماء الزرقاء بهاء ، وللأرض الخضراء نضرة ورواء » .

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

وقد تأتى المحسّنة البديعية لمجرد ما تحدثه من موسيقى لا أكثر مثل قوله فى نفس الأقصوصة : « وأيقن حمدى بك بأن لا فائدة من ذلك .. ولا عائدة » . والنقطتان اللتان فصل بهما الكاتب بين قوله : «ذلك » وقوله : « ولا عائدة » تدلان على أن الجملة كانت قد انتهت بعد أن تم المعنى ولم تعد هناك حاجة إلى لفظ آخر . كذلك يبدو لى أن الكاتب قد تعمد الفصل بهاتين النقطتين لإبراز ما بعدهما ليتنبه القارئ إلى ما يريد أن يُحْدِثه من رنين .

وقد تقوى هذه الرغبة فتستحيل تكلفا ، كقوله : « ومضت فيما أوحى إليها وجدانها **تُذاكر وتُثابر** ، غير حافلة بإشفاق جدتها عليها من **مرض وحسد** ، فبان تفوقها وأصبحت **بارزة** ، فى اتزانها **مميزة** »[١] . وقد تكون العبارة المسجوعة من الكلام المحفوظ الدائر على الألسن كقوله : « هَشّ وبشّ » وقوله : « أحقّ وأدقّ » .

ولكاتبنا غرام بالموازنات والمقابلات ، وأغلب ما تكون ثنائية ، وهى منتشرة بكثرة فى قصصه ، وهذه ظاهرة تلفت النظر . بل إن هذه الثنائية لا تقتصر على التوازن والتضاد بل تكثر فى الجمل الطليقة . ففى « منزل للإيجار »[٢] نجد هذه العبارة « عم سرور ! إن أنسَ لا أنسَ هذا النوبى ذا الوجه **المريح الأسود** ، والشارب **المستقيم الأبيض**، والعمامة **الأسطوانية الحمراء** » ، فالجملة مقطعة ثلاثا ، وهناك توازن بين هذه الأقسام الثلاثة ، وهو قائم على إيراد صفتين

---

(١) حواء بلا آدم / ٤٤ .

(٢) من مجموعة « سخرية الناى » .

فى كل منهما : فالوجه مربع أسود (ألا يقبل صفة ثالثة مثلا ؟) والشارب مستقيم أبيض (صفتان)، والعمامة أسطوانية حمراء (صفتان أيضًا) . كذلك نجد العبارة التالية التى يقابل فيها بين « ليلا سِرًا » و « نهارا جِهارا » : « وها هم السادة المتزوجون يضجون بالشكوى إلى الله ليلا سرا ، وإلى خلق الله نهارا جهارا » .

أما الثنائيات فى غير التوازن والتقابل ، سواء أكانت اسمين أم فعلين ، صفتين أم حالين أم خبرين ، فهى كثيرة ، كقوله : «التهب فى وجهه **البخل والغضب**»[1] ، وقوله : « قال وهو **يرتعش وينتفض** : ... » ، وقوله: «إلى أن أدركنى **الخجل لى والإشفاق عليه**»[2]، وقوله : « قال فى لهجة تذوب **رقة وسماحة** : ... » ، وقوله: « غير أن الضيفة استيقظت فى بهيم الليل **خائفة مذعورة** ، لأنها آنست أنفاسا تتردد على خدها فقالت بصوت **أبح مختنق** : ... »[3] .

وهناك مع ذلك عبارات لا تطّرد فيها هذه الثنائية ، كقوله : « وما إن فعلت ذلك حتى نهض بكل ما بقى له من **نشاط وقوة** ، ثم دس قدميه **المصفرتين المعروقتين** فى بلغته العتيقة »[4] ، فقد ثنّى بين

(١) الانفجار (سخرية الناى) .

(٢) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

(٣) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(٤) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

«نشاط وقـوة» ، وكـذلـك بين « المصفرتين والمعروقتيـن » ، ولكنـه أفـرد وصف البلغة بـ « العتيقـة » . ومثـل ذلك أيضا قولـه : « أنا الطاهـرة . أنا القوية العاقلـة »[1] .

قلنا إن الكاتب مهتم بتوفير إيقاع عالى النغمة فى أسلوبه ، وأوردنا شواهد على الإيقاع اللفظى كالسجع والجناس والتوازن والتقابل والتثنية بين النعوت والأخبار ... إلخ ، لكن علو نغمة الأسلوب عنده لا تقتصر على اللفظ وحده ، وإنما قد توجد فى المعنى كذلك : ففى قوله : « وهى نوبية تمادى الزمن عليها فى خدمة البيت حتى بلغ الهرم بتكوينها عامة وبوجهها خاصة حدا يجوز للمرء حياله أن « يموت فى جلده » أو أن « يموت على نفسه » من شدة الضحك حسب مزاجه الشخصى »[2] نجد مبالغة شديدة فى وصف القبح الموجود فى وجه تلك المرأة النوبية . ولا ينبغى أن يفوتنا هذا الشغف بترديد كلمة « يموت » سواء فى حالة الخوف أو فى حالة الضحك ، ولا أقلّ من الموت بحال . والهدف بالطبع من وراء ذلك هو الإضحاك . وفى قوله : « فانحدرت الدموع فى قنوات وجه العجوز »[3] نجد أن لفظة « قنوات » ذات لون فاقع، ولكن الكاتب لم يستهدف بمبالغته هذه شيئا، إنما يبدو أن طبيعته فى الإغراق قد غلبته هنا .

---

(١) حواء بلا آدم / ١٣٧ .
(٢) منزل للإيجار (سخرية الناى) .
(٣) ولكنها الحياة (يحكى أن) .

ومن علو الإيقاع أيضاً عنده استخدامه للألفاظ التى تدل على الإطلاق مثل: « جدا، لا ينتهى ، كل الضرورة ، كل التناسب » كما فى العبارات التالية: « هذا ما تكرّم به الشاويش بغدادى بقوله حينما وقف حيال المتشاجرين ونَصَبَ فى الفضاء قامته الطويلة جدا ، كما نشر فيه أكتافه العريضة جدا ، وأرسل فى الفضاء كرشه البارز والبارز جدا »[١] ، « على أن هذه الفعلة من جانب النوبى المتهيج كانت ضرورية كل الضرورة ، ومتناسبة كل التناسب مع قوله : ... إلخ »[٢] .

وقد يظهر الإيقاع العالى فى وصف جمع غير العاقل لا بنعت المفرد المؤنث كما هو الشائع بل بنعت الجمع ، مثل قوله : « ورصف الأطباق الجُدُد على الطاولة »[٣] ، وقوله : « وتحجّبن عنا بخرقٍ بوالية »[٤] إلا أن ذلك ليس كثيرا .

وقد يكون اللون الفاقع تعميما فى الوصف كقوله: « وإن ما أحدثته زهرة إثر سماع النبإ من ضروب الجزَع لمعقّد وفظيع ، وعبثا حاول الشيخ عبد المولى أن يهدئ ثورانها الجنونى »[٥] ، فالجزع ضروب ، ومن هذه الضروب المعقد

---

(١) الشاويش بغدادى (يحكى أن) .

(٢) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

(٣) الشبح الماثل فى المرآة (يحكى أن) .

(٤) حديث القرية (يحكى أن) .

(٥) الكهلة المزهوّة (يحكى أن) .

والفظيع ، والثوران جنوني ، لكن كيف تكون الفظاعة ؟ وكيف تكون الثورة الجنونية ؟ لا تخصيص ! ومن ذلك أنه يكثر من التعجب كقوله : يا لها من أعجوبة ! وعجبا ! ويا لها من ذكرى لذيذة ! ولَكَمْ كان لنا كذا ! (١)

وهو يستخدم لام التأكيد كثيرا : بداع حينا ، وبدون داع في أكثر الأحيان، مثل قوله : « حتى لَيحسبها الرائي »(٢)، وقوله « حتى لَينخلع » وقوله : « وإنه لَيمْضِي الساعات في ترتيبها وإعادة ترتيبها »(٣).

ويدخل تحت هذا إسرافه في استخدام المفعول المطلق ، كقوله : « وكان جسدها ينتفض انتفاضا »(٤)، وقوله : « نهبت الطريق نهبا »(٥). على أنه قد يخصص المفعول المطلق ويحوله من مجرد أداة للمبالغة إلى أداة تبين الهيئة مثل : « وأمسكت بتلابيبه مسكة احتقن لها وجه الرجل »(٦) و « رأيت الفتاة تتهكم بي تهكما مُرًّا محرجا »(٧).

---

(١) منزل للإيجار (سخرية الناى) مثلا .

(٢) حواء بلا آدم / ٥٥ .

(٣) المرجع السابق / ٥٧ . وانظر كذلك « لون الخجل » و « الكهلة المزهوّة » في مجموعة « يحكى أن » و « الوطواط » من مجموعة « سخرية الناى » .

(٤) حواء بلا آدم / ١٣٠ .

(٥) المرجع السابق /٥٥ .

(٦) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

(٧) المرجع السابق . وانظر « ألو » من مجموعة (يحكى أن) ، ففيها على الأقل سبعة من المفاعيل المطلقة .

كما أنه يلجأ إلى الترادف كثيرا ، مثل قوله : « لإظهار أسفه على فراق زوجته وإشفاقه عليها »(١) ، وقوله : « شرعت تقوم على خدمة المنزل بانشراح وارتياح وهى تتداخل فى شؤونه بلباقة ورشاقة »(٢) .

ومن سمات أسلوب لاشين أيضا كثـرة الاقتباسات والتضمينات ، كقوله : « وقد تجيش مشاعره **فيرى رأى العين** جنازته تسير »(٣) ، وهى مأخوذة من قوله تعالى : ﴿ فئةٌ تقاتل فى سبيل الله ، وأخرى كافرةٌ يَرَوْنَهم مِثْلَيْهِم رأى العين ﴾(٤) ، وقوله : «فناولوه **كأسا دهاقا** »(٥). على أنه فى الغالب لا يضمِّن أسلوبه عبارات من القرآن الكريم أو الشعر القديم أو الأمثال العربية لمجرد التضمين، وإنما يستغلها لإبراز لون انفعالى معين فى كلامه كالسخرية والتهويل كما فى العبارة التالية : « السبب يا رفاق هو الحب مرة أخرى . السيد يحب ابنة الأندلفت **مستهاما بها صبًا** »(٦) ، فالجزء الأخير من هذه العبارة مأخوذ من بيت المتنبى المشهور :

أرى كلّنا يبغى الحياة لنفسه   حريصا عليها مستهاما بها صبًّا

---

(١) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(٢) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

(٣) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .

(٤) آل عمران / ١٣ .

(٥) منطقة الصمت (سخرية الناى) . والعبارة مأخوذة من الآية رقم ٣٤ من سورة « النبأ » .

(٦) منطقة الصمت (سخرية الناى) .

وكقوله : « ولطالما غالب في هواها نَفْسَه ، وغلبت نفسُه الـ ... شيطان نَفْسَه، فلم تكن تلك المعارك النفسية إلا لتزيد الحب إمعانا في **أعشار قلبه** » ، فالصورة الأخيرة مأخوذة من بيت امرئ القيس التالي ، وهو من معلقته الشهيرة :

وما ذَرَفَتْ عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلبٍ مُقَتَّلِ

لكنْ يلاحَظ أنه لا ينقل تضميناته دائما كما هي ، بل غالبا ما يُدْخِل عليها تغييرا بحيث تنطبع بطابع شخصيته وتلتحم بأسلوبه التحاما عضويا فلا تكون قلقة في مكانها ، كقوله : « وأم سيد هذه هي ابنه المرحوم يونس السقا ، وأرملة المرحوم الأسطى إبراهيم الشباشبي ، ووالدة المرحوم سيد المجهول الصناعة ، فقد أبى أن يحمل القربة كجده ، **وحاول أن يشابه أباه فما أطاق** »[1] ، فالعبارة الأخيرة مأخوذة من قولهم : « من شابه أباه فما ظلم » ، وكقوله : «ولكثرة افتضاح أمر أم سيد واضطهاد الناس لها تراها لا تعمّر طويلا في مكان واحد . على أنها تسكن الآن مندرة لا تبعد كثيرا عن مندرة الزوجة التعيسة . وأم سيد تعرف أين **تأخذ مجراها** ، وأين **تُلْقِي مرساها** »[2] مما يذكرنا على الفور بسفينة نوح عليه السلام وهي تمخر عُباب الطوفان [3] . ومن الواضح أن الكاتب يسخر هنا من تلك المرأة كما سخر من ابنها سيد من قبل . ومن ذلك أيضًا قوله: « وهذا صهره الفاني ذو المفاصل الصاخبة والقلب اللاغب والمعدة

(١) في قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٢) المرجع السابق .

(٣) وهو قريب مما جاء في الآية ٤١ من سورة « هود » .

الفاسدة والشرايين الجامدة **يعيش فى الأرض معيشة لا يمـوت فيـهـا ولا يحيا »**[١] ، مـن قولهـم : « يعيش فى الأرض فسادا » .

وهذا التحوير الذى يُدْخِله على ما يقتبسه من القرآن أو الشعر أو الأمثال يُدْخِله كذلك على كثير من العبارات الشائعة التى يسوقها فى كلامه ، كقوله : « أبناء بشرتـه » بدل « أبـناء جلدتـه »[٢] ، وقوله : « **وقعت وسطا بين الحيص والبيص** » بدل « فى حيص بيص »[٣] ، وقوله عن إبليس : « **فأُسْقط فى حوافر مفستوفوليس** »[٤] من قـولهم : « سُقِط فى يده » ، وقـوله : « **وأى أوتومـبـيل** يسوِّل له بنزينه مَسَّ الحكومة فى شخص الشاويش بغدادى؟ »[٥] ، **من قولهم** : «سوَّلَتْ له نفسه فِعْلَ كذا» .

وهناك تراكيب وعبارات بعينها تتكرر عنده كثيرا ، **مثل « وما هو إلا أن** ... حتى ... » ، ومثل « يجوس خلال ... » ، ومثل « **ما كان وما سيكون** » ، ومثل « على نحو ما ذكرنا » أو « كالذى أسلفنا » **أو « كالذى مر ذكره »** ، ومثل « الحثالـة والرعـاع » ، ومثـل « حيالـه » **(بـدلاً مـن « معـه » أو «تجاهـه»)** ، ومثل « نظيـره ، ونظيرتهـا » ، ومثل « **شوشرة** » ، **ومثل « هذا** وذاك » ، ومثل « تارة ، وتارة أخرى » .

---

(١) ألو (يحكى أن) .

(٢) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

(٣) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

(٤) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(٥) الشاويش بغدادى (يحكى أن) .

وفى تكوين جُمَل لاشين وبناء عباراته احتفاءٌ بالأدوات التى تربط بين الجمل فلا نجد ، إلا فيما ندر ، جملةً مستأنفة فى وسط الفقرة . ومن الأمثلة على ذلك قوله : « خرج من الحديقة فأخذ الطريق الضيق المحاذى للنيل . اختاره لأنه أقل ما يكون مارّةً وأصلح ما يكون لتفكيره ، فلما صار إلى المسجد القائم هنالك وقف يضرع إلى الله حتى امتزجت دعواته بدموعه ! وتابع السير ثم تابع التفكير فاستقر رأيه على ألا يُلْقِىَ بنفسه فى الماء ، ولن يجعل من نفسه بطل رواية قبل أن يقف مع والده الموقف الأخير »[1] . إن لغة القصة يجب أن يكون فيها من الحيوية ما يجعلها تضيق بكل هذه الروابط التى تقيدها وتحد من حريتها فتفقدها القدرة على التعبير الدقيق وبخاصة عن المشاعر والخواطر التى لا تخضع لنظام منطقى . والملاحظ أن أغلب جُمَل لاشين فعلية ، ولا شك أن التنويع فى الجمل يقضى على رتابة الأسلوب .

كذلك يلاحظ فى سرده بخاصة أنه يقوم على الجمل الخبرية ، ومع ذلك فقد تقابلنا جملة طلبية هنا أو هناك فتنفى عن الأسلوب ركوده ، مثل : « وتلك الثالثة فتاة اسمها نعيمة على جانب عظيم من الجمال ، ولكنه جمال لا يدركه الكثيرون ... ولكن كيف يتسنى لمخلوق هذه نشأته وتلك جبلّته كالذى مر ذكره أن يدرك سر هذا الجمال ؟ »[2] .

---

(١) الانفجار (سخرية الناى) .

(٢) بيت الطاعة (سخرية الناى) .

وهو كثيرا ما ينوّع الأخبار والنعوت والأحوال ما بين مفردة وجملة ، وقصيرة وطويلة ، مثل « وإنها لشابة تخطت الثلاثين ، طروبة النفس ، جذلة الطبيعة ، تصف أشد مواقف حياتهم ألما بكيفية تستثير الضحك »[١] ، فهذا التنويع يكسب الأسلوب نبضا وحرارة ، ويبدد الجمود الذى يعتريه من مراعاة التناظر والموازنة باستمرار .

خصائصه اللغوية :

ولاشين فى أحيان كثيرة يتنكب الصيغ الشائعة والكلمات المألوفة فيذكر « الرثيث » بدل « الرّثّ » ، و « الزعانف » بدل « الأوباش » ، و « جئير » بدل « صياح »[٢] ، و « عوّد رمزى أهلوه » بدلا من « أهله »[٣] ، و«المرثية» بدل « الرثاء » ، و « جسمان » (وقد تكررت عدة مرات) بدلا من « جسم » ، و « ثَمّة » بدلا من « هنالك »[٤] ، و « علائم » بدل «علامات»[٥] ، و«رُجْعَى» بدل «رجعة» [٦] ، و« آدتْ » بدل «أثقلت»[٧] ،

(١) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٣) حواء بلا آدم / ٦٦ .

(٤) فى قرار الهاوية (سخرية الناى)، ومفستوفوليس (سخرية الناى) ، و « بيت الطاعة » (سخرية الناى) .

(٥) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

(٦) يحكى أن (مجموعة « يحكى أن ») .

(٧) الكهلة المزهوّة (يحكى أن) .

و « يتسخّط » بدل « يسخط »[١] .

وهو يكثر من استخدام صيغتي « استفعل وافتعل » أحيانا للدلالة على الطلب والتكلف على التوالى ، وأحيانا أخرى لمجرد الإيحاء بالقوة والحدة مما يضفى على الكلام جهارة ، كقوله : « ثم اجتذبها فقامت »[٢] ، وقوله : «فاسترشدته إلى ما بقى من الطريق »[٣] ، وقوله : « وسرعان ما دل انطباق جفنيه واستطالة أنفاسه على أنه أسعد حظا فى نوبة »[٤] ، وقوله: « فلما استفاقا التقت عينا فهمى بعينىْ ضياء »[٥] ، وقوله : «فاستخذيتُ واقتضبت خطابى»[٦] ، وقوله : « يبلغونه فى كمين اتخذه يرتقب وقوع طائر »[٧] ، وقوله: « وقالت بصوت مغتصب »[٨] .

ومن سمات أسلوبه أنه يعثر فيه بين حين وآخر بعض الكلمات العامية ، مثل (تمدلّع) بدل (تمطّى) ، ومثل (عبَط) بدل (بلاهة) . وقد أخذ عليه ذلك د. منصور فهمى فى المقدمة التى كتبها لـ « سخرية الناى » ، إذ

---

(١) ولكنها الحياة (يحكى أن) .

(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٣) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

(٤) منطقة الصمت (سخرية الناى) .

(٥) ولكنها الحياة (يحكى أن) .

(٦) حديث القرية (يحكى أن) .

(٧) الوطواط (سخرية الناى) .

(٨) لون الخجل (يحكى أن) .

قال موجها الحديث إليه : « ولا يسعنى إلا أن أمتدح أسلوبك العربى السهل الطليق ، لكنى كنت أربأ بجماله عما وقف فى سبيله الممهد حجر عثرة من لغة العوام فى بعض المحاورات »(١) . لكن يلاحظ أن الدكتور فهمى يقصر ورود العامية فى أسلوب كاتبنا على بعض المحاورات مع أنه يستعملها أيضا فى سرده ووصفه كثيرا . والسؤال الآن : هل من الأفضل أن يستخدم الكاتب العامية فى كتابته على هواه أم هل يجب عليه أن يحصرها فى أضيق نطاق وحيث تعطى ما لا تعطيه الكلمة الفصيحة ؟ ويبدو لى أن طاهر لاشين يسرف فى استخدام العامية . صحيح أنه يقصد بها أحيانا كثيرة إلى التفكهة ، لكن ألا تستطيع اللهجة الفصحى أن تقوم بهذا الدور ؟ فضلا على أنه أحيانا ما يستخدم العامية بدون مبرر فنى إطلاقا . ويتصل بهذا أنه يلجأ فى سرده أحيانا إلى حكاية الحوار العامى فتأتى العبارة خليطا من جمل فصيحة وأخرى عامية ، كقوله : « وهكذا يجمع ما لا يقل عن عشرين قرشا كل يوم لا يفوز بها غير إستاورو وأمثاله . أما امرأته المسكينة ، وأما ابنته التعسة فلا بأس يعنى من كونهم يموتوا . هو ما عندوش مانع » !(٢)

هذا ، ولا يخلو أسلوب المرحوم لاشين من الأخطاء اللغوية يقع فيها بين الحين والحين ، كقوله : « فإنى وإن كنت من المعجبين بهده البديهة السريعة

(١) ص ٤ .

(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

إلا أنني أود أن ألاحظ ... إلخ »[١]، والصواب « فإني وإن كنت ... فإني أود...»، ومثل « وتتداخل في شؤونه »[٢]، والصواب « تتدخل » ، وقد تكرر هذا الخطأ كثيرا ، بينما لم تستخدم الصيغة الصحيحة ، فيما انتبهت إليه ، إلا مرة واحدة ، ومثل « حتى لكأنها كانت تتعمد إفلاسي »[٣] ، والصواب «تتعمد أن تجعلني مفلسا » مثلا ، فهو قد استخدم الإفلاس على أنه مصدر فعل مُتَعَدٍّ ، بينما فعله لازم ، ومثل « فصوَّب صالح أفندي إلى قدم ابنه نظرة أيقنته من أن السواد الذي فوق بنصره ... إلخ »[٤] ، وواضح أنه قد وقع هنا في نفس الخطإ السابق ، إذ توهم أن « أيقن » فعل متعد ، ومثل « ليس فيهم وحيد إلاه»[٥]، والصواب « إلا إياه » أو « إلا هو »، ومثل « والموجات اللاعبة المداعبة تؤرجحه في رفق الإخوة يؤرجحن مهد أخ حبيب »[٦] ، والصواب أن يقال : «الأخوات» ،مادام الضمير العائد على هذه الكلمة هو نون النسوة في «يؤرجحن» ، ومثل « في حين كان عفيفي أفندي قد لوى أنفه عند عينه لَوْيًا وزرًا »[٧]، وكان المفروض أن يقول : « لَيًا وزرًا » ، ومثل « فأشغل نفسه بالتأنق »[٨]،

(١) المرجع السابق .
(٢) السابق .
(٣) الوطواط (سخرية الناى) .
(٤) انفجار (سخرية الناى) .
(٥) الموجع السابق .
(٦) يحكى أن (مجموعة « يحكى أن ») .
(٧) ألو (يحكى أن) .
(٨) الفخ (يحكى أن) .

والصحيح « فَشَغلَ نفسه » ... إلخ .

خصائصه في الوصف والتصوير :

أُولَى هذه الخصائص أنه فى وصفه أحيانا ما يجعله كالسلسلة مكونا من حلقات رابطا بين كل حلقتين بكلمة تتكرر فى نهاية الحلقة السابقة وبداية الحلقة اللاحقة ، مثل « وإذا ما اجتزنا الصالة الصغيرة وتجاوزنا عن الكنبة والمائدة اللتين بها كنا داخل غرفة أم بخاطرها ، وفيها بلاط ، ومن فوق البلاط تراب ، ومن فوق التراب حصير، ومن فوق الحصير مرتبة ، ومن فوق المرتبة أم بخاطرها ، ثم لا أكثر »[1] . لقد وصف طاهر لاشين في سطرين ما كان يمكن أن يوصف فى جملة واحدة . وقد لجأ إلى هذه اللفّة الطويلة وكأنه يريد أن يطلعنا على شيء غريب خارق أو يحب أن يثير فينا تطلعنا، أو لعله يخاف أن يفجأنا بالأمر الهائل دفعة واحدة ، غير أننا فى النهاية نجد ماذا ؟ نجد أم بخاطرها لا أكثر ، ومن هنا الفكاهة ! إنها ناشئة من أننا انتهينا بعد فترة طويلة من توقع شيء خطير إلى لا شيء . ومثل « ثم إن مزاج السيدة حرم عباس أفندي أصبح فى حالة توعك مستمر منذ سكنت هذه الدار ، فهى تشكو كل يوم داء جديدا : تارة فى المفاصل ، وأخرى فى الرأس ، ثم ما تلبث هذه أن تتنازل عن أوجاعها لسلسلة الظهر ، ويعز على الثانية أن تستأثر بآلامها دون « عصفورة القلب » .

(١) بيت الطاعة (سخرية الناى) .

شيء يؤسف له ! »[١] ، ومثل « ثم صمت الجميع حتى جاء المنتظر يتقدمه الرسول وفي يده فانوس ، والفانوس فيه مصباح ، والمصباح فيه بصيص من النور»[٢] ، ومثل « هو مشروع تمثال لأن بشرته في لونها وخشونتها تغرى المرء بأن يعتقد أنه مصنوع من الطين الإبليز ، لا سيما وجهه ، ولا سيما من وجهه أنفه ، ولا سيما من أنفه أرنبته ، فقد نُقِشَتْ فيها آثار الجدرى في وضوح وجلاء »[٣] . إن هذه السلاسل إنما تلائم مواقف السخرية والمداعبة ، غير أن الكاتب لم يكن يقتصر في إيرادها على هذه المواقف بل كان يوردها أيضا في مواقف الغضب والتوتر ، ولعله كان يقصد بها إلى تلطيف حدة الجو . والمثال الآتي يوضح ذلك ، وهو مأخوذ من أقصوصة « الانفجار »[٤] ، إذ توتر الموقف بين الأب وابنه الذى يطالبه بالمصروفات المدرسية وثمن بنطلون وحذاء جديدين وخلافه ، وهو يماطله ، فتتدخل الأم ، و« عند ذلك بانت على الفور بوادر العاصفة ، فذُعِرَ لها أهل البيت ! فقد صعد الدم فجأة إلى رقبة صالح أفندى القصير ، ثم شيئا فشيئا إلى أذنيه ، ومن أذنيه إلى عارضيه، ثم عم وجهه فصبغه ، فحل عقدة « كرافاته » ، وفك زرار رقبته كأنما خاف أن يختنق » . لقد كان

---

(١) منزل للإيجار (سخرية الناى) .
(٢) حديث القرية (يحكى أن) .
(٣) الفيع (يحكى أن) .
(٤) من مجموعة (سخرية الناى) .

يمكنه أن يقول مثلا : « عند ذلك بانت على الفور بوادر العاصفة فذُعِر لها أهل البيت ، فقد احمر وجه صالح أفندى من الضيق والغضب فحل رباط رقبته » ، لكنه لو فعل ذلك لأعدانا بذعر أهل البيت ، وهو ما لا يريده أو ما تأباه عليه طبيعته الفكهة التى لا يعزّ عليها أن تستنبط من أشد المواقف حرجا أسباب المرح . وقد ذكر عنه ذلك صديقه د. حسين فوزى ، إذ كتب فى مقدمة « النقاب الطائر » : « ولم أر كاتبا أَقْدَرَ بسليقته على القصص من طاهر لاشين، ولا أعْرَفَ بمواقع النكتة ولا أبصر بالناحية المضحكة لأحداث الحياة حلوها ومرها . يرسل نفسه فى قصصه إرسالا أو هو يُجْرِى قصصه على لسان شخص يحدّث آخر . وهذه طريقته الغالبة وفرس رهانه ، ضرورة له يتلمسها لرفع الكلفة وتمكين المودة بينه وبين قرائه ، وبذلك يخلق جوا شبيها بجو حياته حين يحيط به الخُلاّن يستمعون إلى أحاديثه يمزج فيها الجِدّ بالهزل ، والمواساة بالدعابة . وهو إذا ناقش فسلاحه منطق سليم وفهم واسع لما يدلى به مناظروه ، فإذا ضيقوا عليه مسالك الحوار وحَمِىَ فيهم وطيس الأخذ والرد أطلق فى جو المناقشة صواريخ نكته البارعة فلا بَحْثَ ولا مجادلة ، وقد استحال المجلس مجموعة كرنفالية تضحك من نفسها ولنفسها »[١] . على أننا لا نحب أن نمضى فى استقصاء جوانب فكاهته وألوانها والأسس التى تقوم عليها ، فلذلك فصل آخر .

---

(١) ص ١١ .

وهو يلجأ كثيراً إلى شرح ما لا يحتـاج إلـى شـرح ، مثل قـوله : « ولما كانت « أبو درش » كنية وُدِّيَة لاسم مصطفى ، وكانت « حَرَمًا » اختصارا مألوفا لقول القائل لمن هو ماضٍ فى الصلاة أو فرغ منها : «أُسْعِدْتَ بالصلاة فى الحرم الشريف» كنا فى غير حاجة إلى غير الذكاء العادى لنعلم أن الحاج إمام وجد صديقه مصطفى يصلّى فجلس ينتظر فراغـه »[١] . ونحن بدورنا نقـول : « ولا حتى إلى الذكاء العادى ، ولا داعى لكل هذا الشرح الطويل » . ومن ذلك أيضا ذكره فى بعض الأحيان كثيراً من التفصيـلات التى يمكن الاستغناء عنها ، مثل قوله : « طـرق عامل البريد الباب ودخـل وأسلمه خطابا وانصرف فى غير ما زمن »[٢] . لقد كان يكفـى جـدا أن يقول : « وصله خطـاب » وينتهى الأمر .

وهـو كثيرا ما يستقصـى الوصف ولا يكتفـى بالهامّ المميـز ، مثل قوله : « ورشاد إلى جانبها يلف خصرها بذراعه ، ويريق فى أذنيـها حديثا مريئا عن الحب وبهجة الحياة ، ويبرهن على ما يقول بتجاربه ومغامراته في باريس ، ثم يدمغ البراهين بقبلة حارة أو ضمـة قاسيـة تشـعر الفتـاة لأيهما بمثل مسّ الكهرباء »[٣] . ماذا بقى إذن لخيـال القارئ ؟ إن هذه عـملية تطويق للواقع وللقارئ معا . إن لمسة واحدة قد تثير أمام القارئ ما لا تكشفه الجمل الطوال .

---

(١) حواء بلا آدم / ١٨ .

(٢) المرجع السابق / ١١٣ .

(٣) يحكى أن (مجموعة « يحكى أن ») .

ويتصل بذلك حبه للإطناب كقولـه : « واستلقى الفتى علّى سريره وحاول التـفكيـر فى أمره ، ولكن هيـاج أعصـابه لم يمكنه لا من الاسـتلقـاء ولا من التفكير »(١) . إن هذه الفضـفضة الأسلوبية لا تحتملها لغة الأقصوصة ، وخاصة الأقصوصة الواقعية . لقد كان يكفى أن يقول : « ولكن هياج أعصابه لم يمكنه من ذلك » بدلا من تكرير « الاستلقاء والتفكير » مرة أخرى .

وهو لا يفوته بين الحين والآخر أن يستعرض ثقافته سواء كانت ثقافة قديمة أو عصرية ، مثل تعليقه على وصف عم وهدان بطل أقصوصة « سخرية الناى » بقـوله : « يا لهـا من أعـجوبة ! وأين يوجد ابن العنقـاء هذا ؟ أم تُرَاه من بحّارة السندباد أو من رفاق نور الدين ؟ »(٢) ، ومثـل وصفه التالى لعَمّ سرور البواب : « أى أعجوبة ! أؤكد أنه لولا عمامته الأسطوانية الحمراء ما عرفته ! بل الحقيقة أننى عرفته بإحساسى أكثر من أى شىء آخر . لقـد تغيـر صديقنـا القديـم تغيرا يقلـق بال « الداروينيزم » . أفلا تتزعزع النظرية لو أن إنسانا اسمه عم سرور تغير فصار شمبانزى ؟ »(٣) . غير أننا نراه فى أحيان أخرى يستغل هذه الثقـافة استغلالا فنيا ، مثل قوله عن مبروك أفندى وهـو يفكـر فى خطبته : « كان إلى حد كبير يفكر للمرة الأولى بعمق واهتمام فى شأن من شؤون هذا العالم الفانى، وكانت « أكائن أم غير كائن ؟ » التى تزعج أوراده وتسابيحه فى رأسه :

(١) الانفجار (سخرية الناى) .
(٢) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .
(٣) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

« أيصير غنيا أم لا يصير ؟ » . تلك هى المشكلة حقا . إن الرزق بالله ، وإرادته الذاتية تتلاشى فى وحدانية الإرادة القدسية، وإن جلال ما يستحقه العبد هو نقطة على حرف من حروف أم الكتاب الأبدية ، ولكنه جل وعلا يسبب الأسباب ... إلخ »[١] ، فهو هنا يتهكم بمبروك أفندى الذى يحلق به تفكيره فى سماوات القضاء والقدر والأسباب والإرادة الصمدانية وحروف أم الكتاب الأبدية ، بينما قد عَمِىَ بصره عن رؤية مواقع خطاه على أرض الواقع .

أما الصور الخيالية عند أديبنا فإن بعضها من الشائع التقليدى ، وبعضها الآخر مستمدَّ من واقع العصر ، أى أن القديم والحديث هنا يتجاوران . وإن له أحيانا لتوفيقات بارعة فى إيراد الصورة الخيالية الدالة على رهافة الملاحظة والاستقلالية فى الربط بين الأشياء التى بينها تشارك . فمن صوره التقليدية «عقدت الألسن»[٢] و « هذا الازدياد هو موضوع حديث الكثيرين من أهل الحى، يلوكونه كلما مر بهم »[٣] و « أحست باصطدام عواطفها الرقيقة بجلْمد فؤاد ذلك الزوج المتنطع»[٤] . ومن صوره المستوحاة من عصرنا وصفه لفك الشاويش بغدادى وقد نام وهو واقف فى وسط ميدان باب الخلق أثناء عمله على النحو التالى : «وفكه المستند إلى صدره كأنه جزء آلة قد انحلت روابطه »[٥] و « بالغ فى تخفيض صوته حتى صار الإصغاء إليه كالإصغاء إلى تليفون خرب » . ومن

(١) يحكى أن (مجموعة « يحكى أن ») .
(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .
(٣) بيت الطاعة (سخرية الناى) .
(٤) المرجع السابق .
(٥) الشاويش بغدادى (يحكى أن) .

صوره المبتكرة البارعة قوله عن معلّم حساب كان يدرّس له وهو طفل بالمدرسة ، وكان قاسى القلب كثير الإيذاء رتيب الشرح : « كانت بيداجوچيه هذا المعلم لا تتغير ، فهو فى كل يوم يبتلينا بعشر مسائل ، يمليها بصوت كصراخ البفتة حين تُمزّق »[١] . كذلك يلاحظ عليه فى صوره لجوؤه الكثير إلى التشخيص والتجسيم ، كقوله : « ثم يزحف الأصيل حولها هادئا مترفقا »[٢] ومثل « نور مريض » و « ضوء القمر المبعثر على السلم وحوائطه »[٣] .

وهو فى وصفه لا يغفل عن الحركة أو الصوت أو اللون ولا عن تحديد كل ذلك . وهذه فقرة تبين التفاته إلى عنصر الحركة وتحديده : « والتفتت بعض الوجوه إلينا براقة الأعين إعجابا بفصاحة الخطيب ، وانثنى بعضهم فى جلستهم حتى كادت تلمس الأرض ، وراح الباقون يتبادلون النظرات ويطردون الناموس عن أنوفهم . وعندئذ لمّ الشيخ أطراف جبته وحرّك عمامته وأنشب أصابعه فى لحيته »[٤] . أما الفقرة التالية فتدل على التفاته لعنصر الصوت : « ومد يده إلى جرة كروية من الفخار فيها ماء وأخذ يرشف منها ويحدث أعلى شرشرة تتيحها هذه العملية ... وبعد أن تجشأ واستغفر الله مسح فمه وهو يتمتم بحمد الله ... إلخ »[٥] . أما الألوان فمثل « وإذا بالحلاق قد أقبل علىّ يتهادى فى قفطانه الأبيض الناصع منسجما على قامته المديدة ، وطربوشه الأحمر الزاهى مائلا فوق

---

(١) أحرج ساعة (النقاب الطائر) / ١٨٧ .

(٢) بيت الطاعة (سخرية الناى) .

(٣) الشبح الماثل فى المرآة (يحكى أن) .

(٤) حديث القرية (يحكى أن) .

(٥) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

حاجبيه الكثيفين »[١] ، ومثل « تتردد عليه الشابة التالعة الجيد ، الفضية الأذرع »[٢] ، ومثل « اللفت الوردى والخيار الزمرُّدى ، والليمون الكهرمانى»[٣] .

وهو فى وصفه أحيانا ما يصف بالسلب كقوله : « وكان يشعر بفرحة لا محدودة ولا واضحة »[٤] ، وقوله : « على أن تفكيره آنئذ لم يكن بذى مرح أو بهجة » [٥].

ونحب الآن أن نقف لنرى مدى ملاءمة هذا الأسلوب بسماته تلك للفن القصصى . إن الواقعية التى دعت إليها المدرسة الحديثة والتى حاول طاهر لاشين أن يحققها فى قصصه لا يناسبها الأسلوب الجزل بفخامته وإيقاعه العالى. إننا ما دمنا نتحدث عن أم سيد ابنة المرحوم يونس السقا وأرملة المرحوم الأسطى إبراهيم الشباشيى ووالدة المرحوم سيد المجهول الصناعة ، وما دمنا نصف ميدان العتبة والمقاهى التى تحف بهذا الميدان فلا بد أن نصطنع لغة سهلة فيها ألفة وبساطة . قد تكون اللغة الفخمة مناسبة للقصص التاريخية ، وبخاصة تلك التى تتحدث عن الأمجاد الماضية ، فللماضى وأمجاده تهاويل تستدعى أسلوبا فخما جليلا . تقتضينا الواقعية أن نطّرح مثل العبارة التالية : « عند ذلك اقتادتها أم سيد

---

(١) المرجع السابق .

(٢) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(٣) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .

(٤) لون الخجل (يحكى أن) .

(٥) المرجع السابق .

إلى بيت الحاجّة ، ثم أَلْفَتْ أترابا لها ولِدَاتٍ ضاحكات فرحات يَمِسْنَ فى غالى الثياب ، ويتنافسن فى العبث بالألباب »[١] ونقول : « وجَدَتْ » بدل «أَلْفَتْ» ، و « نسوة مثلهـا » بـدل « لدات » ، ولا داعـى لهذا السجع والتناظر فى قوله : « يَمِسْنَ فى غالى الثياب ، ويتنافسن فى العبث بالألباب » ... وهكذا.

ولكن يمكن التمـاس العذر للكاتب ، فهو من رواد الواقعيـة فى القـصة المصرية، وليس من المعقول أن يتخلص أسلوبه مما لا يلائم المنحى الواقعى من الفخامة والإيقاع العالى والخطابية جملة واحدة ، وبخاصة أن ذوق العصر كان يفضل هذا الأسلوب وأن أغلب الكتاب الذين عاصروا لاشين أو تقدموا عليه كانوا حريصين على جودة أساليبهم وإخراجها ناصعة كسعيد عبده ومحمد حسين هيكل ومحمود تيمور . والأستاذ يحيى حقى فى نصه الذى نقلته فى أول الفـصل يشيـر إلى ذلك ، إذ يقـول عن المرحـوم لاشين إنه « أخـفق فى الإفلات من أسلوب المويلحى والمنفلوطى » .

ويمكن أن يضاف إلى هذا السبب أنه لم يكن منقطعا عن التراث والأدب القديم ، فالأستاذ يحيى حقى فى مقدمة « سخرية الناى »[٢] يذكر فى كلامه عن داره أنه كانت تضم « مندرة فيها داير مايدور خزائن كتب عربية وإنجليزية » ، إلى جانب أن الاقتباسات والتضمينات التى تكثر فى كتابات لاشين تدل على قوة اتصاله بالأدب القديم . وقد ذكر ذلك الأستاذ تيمور صراحة ، إذ قال: «كان اطلاعه على أدبنا العربى قويا ، ومحفوظه من فِقَره البليغة وجُمَله المكينة وافرا ،

(١) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٢) ص (س) .

ومقدرته على الإفصاح والإبانة تعزّ على ناشئة الجيل الحديث »[١] .

أما بالنسبة لإيراده للألفاظ والعبارات العامية بكثرة نسبية فى كتاباته فقد سبق أن قلت إننى أرى أنه ينبغى على الكاتب أن يحصر استخدامه للعامية فى أضيق نطاق وحيث تعطى ما لا تعطيه الكلمة الفصيحة . ولا شك أن وجهة نظر من ينادون بمراعاة عروبتنا ، وأننا إذا كتبنا فإننا لا نكتب للمصريين وحدهم ، وإنما نكتب لكل العرب فى جيلنا والأجيال التى ستليه ، فضلا عن أننا لا نريد أن نقطع صلتنا بتراثنا الفكرى والأدبى ، وهو تراث مكتوب بالعربية الفصحى ، لا شك أن وجهة النظر هذه ينبغى أن يكون لها اعتبارها عند الكتاب والأدباء[٢] .

وقد أخذتُ على أسلوب لاشين أنه لا يخلو من الأخطاء اللغوية بين الحين والحين . وقد تحدث الأستاذ يحيى حقى عن ذلك قائلا عن نفسه هو وزملائه : « الأسلوب فى يدنا مادة خام ، والألفاظ شيوعية ، وقواعد اللغة سليقة قد تخطئ لا بَصرٍّ عليم »[٣] . وعلى أية حال فهناك بين قصاصينا المعاصرين من لا يستطيعون أن يقيموا بناء جملة واحدة سليما، وهذا بالطبع ليس اعتذارا عن ضعف طاهر لاشين ، فالخطأ لا يبرر الخطأ ، ولكن ينبغى ألا ننسى أنه كان مهندسا وأنه لم يتخذ الأدب حرفة ، وإنما ظل إلى أواخر حياته الفنية هاويا .

(١) مقدمة « يحكى أن » / ج .

(٢) انظر مقالا للدكتور عبد القادر القط بعنوان « مشكلتان فى القصة القصيرة » بعدد يناير ١٩٥٦م من « حولية كلية آداب عين شمس » ، وفصل « الدعوة إلى العامية» من كتاب « الصراع الأدبى » لعلى العمارى .

(٣) يحيى حقى / خطوات فى النقد / ١٩٦ .

ورغم هذه المآخذ فإن أسلوبه فى مواطن كثيرة جدا ، وبخاصة بعد أن استحصد فنه وقويت قبضته على قلمه ، أسلوب متدفق فيه سلاسة ، ويحس القارئ كأنه يتوجه إليه وحده مؤنسا ملاطفا . والنص التالى يبين ذلك : « وكانت بيداجوجية هذا المعلم لا تتغير ، فهو فى كل يوم يبتلينا بعشر مسائل يمليها بصوت كصراخ البَفْتَة حين تُمزَّق . عشر مسائل عن حقول تزرع ، ومحاصيل تقلع ، وقطارات تسير ، وأخرى تقف ، وعن أحواض فى أعلاها حنفيات وفى أسفلها بالوعات : هذه تفتح وتلك تقفل ، أو أنها تعمل جميعا فى وقت واحد. ثم يبدأ الشرح بأسلوب فياض متدفق يرد فيه ذكر آبائنا وأمهاتنا جملة وتفصيلا بنعوت تتفق وما نبديه أو ما يتوهم أننا أبديناه من تقصير أو إهمال فى الإصغاء إليه. وإنه أثناء تلك العملية يجوس خلال الصفوف ، ويؤدى ما يقوله بأنسب ما يتراءى له من الحركات ، فيجرى فى مكانه هازًا ذراعيه مثنيّتين إلى صدره ، وذلك تمثيل للقطار ، ويقلد خرير الماء بالصفير المستطيل ، ويكبس طربوش أقرب الضحايا إليه دلالة على الزرع ، ويطيح فينا أجمعين بخيزرانته الطويلة أداء لعملية الحصاد »[1] .

فهذه السلاسة ، وتلك الحيوية التى تشيع فى الوصف مبعثها سرعة نبض الأسلوب لابتعاده عن الحشو والطنطنة ، علاوة على براعته فى الإتيان بالصور الموحية الفكهة . ثم هناك عبارة « يطيح فينا » ، وهى عبارة عامية ، ولكنى إخال أن أية لفظة فصيحة من التى نستخدمها الآن لا تستطيع أن تؤدى هذا المعنى بإيحاءاته كما تؤديه هذه اللفظة .

---

(١) أحرج ساعة (النقاب الطائر) .

النزعة الفكاهية عند لاشين

الفكاهة سمة من سمات أسلوب طاهر لاشين سبق أن أشرت إليها إشارة سريعة فى الفصل السابق الذى خصصته للحديث عن أسلوبه ، أما الفصل الحالى فقد أفردته للتوسع فى الكلام عنها حتى أوفيها حقها . والواقع أن محمود طاهر لاشين لم يكن هو وحده من بين أعضاء المدرسة الحديثة صاحب الروح الفكهة فى حياته أو فى كتاباته ، بل كانت الفكاهة قاسما مشتركا أعظم بين كثير من هؤلاء الأعضاء ، والنص التالى يوضح هذه الحقيقة :

« أحمد خيرى سعيد كان ناظر المدرسة الحديثة دون منازع . أخَذْنا عنه قلة الأدب ، وعدم الاكتراث بمقامات الناس ، والعنف فى النقاش ، والزعيق فى المجادلة ، والتشويح بالأيدى والرأس والأرجل ونحن نتكلم ... ونطلق على بعض أعضاء المدرسة الحديثة كُنْيَات من اختراع خيرى أو طاهر ، كأن نسمى واحدا منهم « الجنْيَص » ، لأنه ينطق كلمة « عبقرى » الإنجليزية دون تعطيش الجيم ، ويأتى إلينا الجنيص بأديب نحيف هفتان فنسميه « المنْيَص » . ويؤلف طاهر قصة على لسان الحيوان يبدؤها بقوله : « يحكي أن جنْيَصاً ومنْيَصاً تشاركا فى المعيشة ... » ... وكان العضو زكى يلبس نظارة « قَرْص أنف » (ترجمة « پانس نيه ») تخر واحدة من عويناتها مائلة على خده تحت ثقل سلسلتها الجانبية (الأُسْتيك) ، ويحرص على الكلام بالفصحى مع قلقلة القاف وتعطيش الجيم فنسميه ، وهو أفندى ، « الشيخ زيكو » . ويدعونا الشيخ زيكو لأكلة عاشوراء فى منزله ، وهو بيت عتيد تطلع سلمه المظلم يضيئه فانوس

متهالك يتدلى فى بير السلم من حبل عتيق علقت به إستلاكتيت ... ينظر خيرى إلى الفانوس ويقول : « هو ده الأسانسير ياشيخ زيكو ؟ » ، فيرد طاهر لاشين من آخر الصف الطالع على السلم وكأنه يخاطب نفسه «دا باين عطلان» . جلسنا نأكل العاشوراء بطُنْف منزل الشيخ زيكو على ضوء القمر ، وبعد أن أتينا عليها اكتشفنا أنها لم تكن محوَّجة بالياميش فحسب بل اتخذ أعشاشه فيها نمل كثير . ومنـذ تلك الليلة وضـع لنا ناظر المدرسة تقويما جديدا يبدأ بليلة العاشوراء أم نمل »[١] .

بهـذا الأسلوب السلس الفكه يرسم لنا د. حسين فوزى صورة سريعة لصعلكة أعضاء هذه المدرسة وقفشاتهم وتفطُّنهم لأسباب الفكاهة فى الأشخاص والمواقف والأشياء . والسؤال الآن : كيف كانت فكاهة طاهر لاشين؟ يجيب الأستاذ يحيى حقى قائلا : « ستلحظ قدرته الفائقة فى الدعابة . هى الحصان الذى يركبه فى مضمار الأدب . دعابة نقية غير مزيفة ولا جارحة ، مع ذلك تستتر وراءها مسحة من الإشفاق على ضعف الإنسان ، إشفاق يبلغ حد المسامحة وترك المخلوق للخالق ، دعابة رجل يستخفى بما كان وما سيكون ... دعابته فى قصصه غير متكلفة لأنه كان بطبعه وفى حياته مرحا يحب الدعابة والضحك ، له نوادر كثيرة لا يزال أصدقاؤه الأحياء يذكرونها »[٢] .

---

(١) د. حسين فوزى / سندباد فى رحلة الحياة / ٣٢ ، ٤٣ ـ ٤٤ .
(٢) مقدمة « سخرية النـاى » / ل . وانظر كذلك ما كُتب عنه فى مقدمة « يحكى أن » لمحمود تيمور ، وفى « أدباء معاصرون » لحبيب الزحلاوى .

لكننى بَعْدُ لا أفهم كيف تكون الدعابة مزيفة أو لا تكون . أما أن فكاهته لم تكن جارحة فهذا ما اتفق عليه كل الذين كتبوا عنه ، فقد ذكر عباس خضر أيضاً أنه « عُرِف بين أصدقائه بالمرح والدعابة وخفة الظل وطلاقة الحديث . يسترسل فى كلامه على طبيعته . يقول كل ما يريد أن يقوله فى ظرف وأدب ، ويتقبل ما يقال بسماحة وسعة صدر »(١) .

ويبقى بعد ذلك لون فكاهته ، فهل كانت كلها دعابة ؟ وهل كان محورها الاستخفاف بما كان وما سيكون ؟ وهل كان وراءها دائما الإشفاق على ضعف الإنسان ؟ إن طريقنا فى الإجابة على هذه الأسئلة هو أن نقف عند شواهد كثيرة من فكاهته ونحللها ونفرز خيوطها بعضها عن بعض لنعرف عن كَثَبٍ باعثها والهدف من ورائها والعواطف التى تُوَشِّيها . لكن هناك أمرا أحب ألا تفوتنى مناقشته الآن قبل أن أمضى إلى غيره هو تفسير الفكاهة عند كاتبنا بالاستخفاف ، أو كما يقول محمود تيمور بـ « اللامبالاة وأَخْذ الدنيا كما هى» ، أو كما يقول هو وصديقه خيرى سعيد : « اضرب الدنيا قبل أن تضربك، وتغدَّ بالأيام قبل أن تتعشاك »(٢) .

ولهذا الكلام الذى يقوله تيمور عن لاشين اتصال بما قاله عنه هو أيضا من « أنه كان فى ميدان الجِدّ يتكلف غير ما فى طبعه ويريد نفسه على غير ما تهوى ، فهو لا يأمن على قلمه الإخفاق ولا يكفل لفنه التوفيق والتجديد إلا فى

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٠٤ .
(٢) مقدمة « يحكى أن » / أ .

الميدان الذى ملك ناصيته ، ميدان السخرية والتفكهة والمزاح »[١] . غير أن هذا الكلام يتناقض كل التناقض مع ما نعرفه عن طاهر لاشين سواء من أخباره أو من إنتاجه ، فلا أظن رجلا فى مثل ثقافة طاهر لاشين أو بالموهبة التى له والهموم الفكرية والفنية التى كانت تساوره يستخف بالحياة أبدا ، فهو ، كما يقول الأستاذ عباس خضر ، « تؤرقه هموم اجتماعية . لم يلتفت إلى السياسة وانتكاساتها فى البلاد بل أولاها ظهره وراح يتأمل المجتمع فيسوؤه الثالوث العتيد : الفقر والجهل والمرض ، الذى توطن فى البلاد وانصرفت عنه عيون السياسيين ومكّن له المحتلون ، فمزج الفن بالإصلاح كما يقول الدكتور أبو شادى »[٢] . وقد ذكر الأستاذ يحيى حقى أنه لم يكن يحب أن يصف إلا ما رأته عيناه وأنه ذهب بنفسه إلى المحكمة الشرعية ليصفها فى قصة « بيت الطاعة » ، وإلى دكان بائع أدوات السحر فى حى الفوّالة ليصفه فى رواية « حواء بلا آدم»[٣] . أفهذا صنيع رجل مستخف بالحياة أم صنيع رجل يأخذ ما يتناوله فى جِدٍّ واحتفال ؟ أما ما قاله تيمور عن عدم توفيقه فى مجال الجد فإن روايته «حواء بلا آدم» ومجموعة « النقاب الطائر » تدلان على أن براعته فى القصص الجاد بل المأساوى تضارع براعته فى مجال الفكاهة والإضحاك . وتجرى له على نفس المنوال أقاصيص أخرى ليست بالقليلة تتناول الجانب الجاد أو الأليم من الحياة يطالعها القارئ فى مجموعتيه الأُولَيَيْن : « سخرية الناى » و « يحكى أن » من مثل « منطقة الصمت » (بالمجموعة الأولى) ، و« القَدَر » (بالمجموعة الثانية) .

---

(١) المرجع السابق / د .

(٢) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٠٥ .

(٣) انظر يحيى حقى / مقدمة سخرية الناى / ك ـ ل . وانظر أيضا [illegible] « فجر القصة المصرية » / ٨٥ .

وقد تفطّن لهذه الحقيقة د. حسين فوزى إذ قال إن « بهجة أدبه تغالب أشجان نفسه ، كأنه اللحن الفرح تصحبه هارمونية واجمة . وأكثر ما أخشى أن تكشف الهارمونية عن وجومها فتتغلب على ميلوديا السرور فى هذا الكاتب . ولعل القارئ يلحظ أثرا لما أخشى فى هذه المجموعة ، وإن كان صاحبها قد حرص أن يختمها بصورة من صور الدعابة الطليقة فى قصة « أحرج ساعة فى حياتى » ... »[1] .

ونعيد الآن الأسئلة التى سبق أن طرحناها قبل قليل عن لون فكاهته ، وهى: هل كانت كلها دعابة ؟ وهل كان محورها الاستخفاف بما كان وما سيكون؟ وهل كان وراءها دائما الإشفاق على ضعف الإنسان ؟

إن الدعابة لون واحد من ألوان الفكاهة لا يستوعبها ، وهو أخف ألوانها . إنها، كما يقول د. شوقى ضيف ، « فكاهة الأشخاص الوقورين ، إذ يقولون ما يدعو إلى الابتسام الخفيف »[2] . وهذه قد توجد عند لاشين ، ولكنها ليست اللون الوحيد الذى يصبغ فكاهته . فهو مثلا ، حين يتحدث عن قسوة زوجة الأب وتعنتها مع ابن ضرَّتها المتوفاة وتقتيرها عليه فى الطعام فى الوقت الذى تكلفه فيه ما يؤوده من الأعمال والأحمال، يقول : « لقد كان يوما مشرقا جميلا ، ورأت المرأة أن الإفطار يذهب بنشاط مثله ، فأمرته أن يحمل زكيبة القمح فيلحق بها والده فى السوق ثم يعود فيفْطِر ، ولكن الزكيبة المشار إليها كانت تقاربه طولا وتزدريه حجما ، فنظر الفتى إلى هذه نظرة الفزع ثم إلى تلك

---

(١) د. حسين فوزى / مقدمة « النقاب الطائر » / ١٣ .

(٢) د. شوقى ضيف / الفكاهة فى مصر / كتاب الهلال /١٤ .

نظرة التوسل ، لا سيما وأن قطعة الخبز وجزيئات الجبن التى لم يكلفه مضغها مضغا جيدا أكثر من دقيقتين ونصف من مساء الأمس قد فعلت بها معدته وقتئذ ما تفعله سائر نظيراتها لو قُذِفَ لهن بمثل هذه الفريسة الضئيلة»[١] .

فالفكاهة هنا فكاهة خفيفة لا تثير سوى الابتسام . إنها فكاهة خالية من نكاية السخرية مثلا ، والدعابة فيها ناشئة من اللغة المستخدمة فى الوصف والحكاية . إنها لغة « المحاضر والتحقيقات » : « الزكيبة المشار إليها » ، و« لم يكلفه مضغها مضغا جيدا أكثر من دقيقتين ونصف من مساء الأمس » ، وكأننا بإزاء حادثة جسيمة يلزم فيها تعيين الوقت الذى وقعت فيه وما استغرقته من زمن. كذلك هناك استخدامه لأسماء الإشارة فى التعبير عن الزكيبة والمرأة كلتيهما : «نظر إلى هذه نظرة الفزع ، ثم إلى تلك نظرة التوسل » ، فهذا الربط بين الزكيبة والمرأة باستعمال نفس أداة التعبير ، إلى جانب تقديم الإشارة إلى الزكيبة، قد سحب صفة « الشيئية » على المرأة . ومن هنا الدعابة ، ومن هنا الابتسام .

وفى أقصوصة « منزل للإيجار »[٢] تقابلنا هذه الفقرة التى تقوم الدعابة فيها على نقل تعبيرات ومصطلحات من مجالها واستخدامها فى مجال آخر بعيد ، وفيها يتحدث كاتبنا عن الخسارة التى مُنِىَ بها رب الأسرة فى ميدان القمار . يقول : «ولكن رب النعمة تدهور وتفاقمت شقْوَته . ذلك لأن « الفول أس » اندحر فى مواقع عنيفة فى الميدان الأخضر خسر فيها الضابط المحنك شطرا

(١) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .

(٢) من مجموعة « سخرية الناى » .

كبيرا من ذخيرته فتراجع إلى البورصة يعتصم بها وضارب وقاتل . وكان مع الحظ بادئ الأمر على اتفاقية دفاعية هجومية فانتصر ، ولكن الحظ المتقلب ما لبث أن خذله وانضم إلى صفوف السماسرة فرجحت كفتهم فحملوا عليه عدة حملات فاصلة تركته أيدى سبإ » . فهو يتحدث عن تنقل رب الأسرة من موائد القمار إلى البورصة وخسائره التى تكبدها هنا وهناك كما لو كان يتحدث عن معارك حربية فيها انتصار واندحار وميادين وذخائر وتراجع وتقدم واتفاقيات ... إلخ . والتعبير الأخير: « تركته أيدى سبإ » يثير الابتسام لأنه يتحدث عن رب الأسرة وكأنه عدة قبائل تمزقت وتفرقت فى البلاد .

ويلقى برجسون ضوءا أقوى على سبب الفكاهة فى مثل هذه الفقرة بقوله: « افرضوا الآن أن ثمة أفكارا يعبَّر عنها بالأسلوب الذى يلائمها وأنها بإطارها هذا تعيش فى محيطها الطبيعى ، فإذا تخيلتم الآن ترتيبا ما يتيح لها أن تنتقل إلى محيط جديد مع الاحتفاظ بنِسَبها التى بينها ، أو بتعبير آخر جعلتموها تفصح عن نفسها بأسلوب جديد كل الجدة وتنتقل إلى مستوى آخر يختلف عن الأول كل الاختلاف ، رأيتم اللغة فى هذه المرة هى التى تقدِّم إليكم الملهاة . إن اللغة هى التى ستكون عندئذ مضحكة ... ونستطيع أن نميز قبل كل شيء بين مستويين : المستوى الفخم والمستوى العادى . ونحن نحصل على أكثر الأشياء غلظة بمجرد نقل أحدهما إلى الآخر » ... إلى أن يقول : « فأن نتحدث عن الأشياء الصغيرة كما لو كانت كبيرة ، فهذه هى المبالغة بوجه العموم ، وهى مبالغة مضحكة إذا شَطَّت ، ولا سيما إذا كانت ذات منهج ، فهى عندئذ فى

الواقع وسيلة من وسائل النقل »[١]، يقصد نقل التعبير من مستوى أقل إلى مستوى أعلى .

ومن الدعابات التى تقوم على نفس السبب ما كتبه أديبنا على لسان سيدنا نوح فى مذكراته، إذ يتحدث فيها عن ابنه ويوصيه بأسلوب يوهم أنهما يعيشان فى عصرنا ويقاسيان نفس الهموم التى نقاسيها ، ويستخدمان لغتنا ومصطلحاتنا مثل « الثقافة وحرية الفكر » ، ويسخر الابن من أبيه متهما إياه بأنه « موضة قديمة» . جاء مثلا فى مذكرات يوم الاثنين (الأول) : « أليس من آلم ما يؤلم شيخا مثلى أن يستحوذ الشيطان على ولد من أولاده ؟ مسكين كنعان ! لقد تمادى به الضلال إلى حد يذيب قلبى حسرة وأسى ، فهو لا يصدق رسالتى ولا يكترث لنصيحة أسديها إليه ، بل إنه ليعاندنى ويصر على عناده ويخالفنى عيانا بيانا دون أى احتشام ، ويجاهر فى وقاحة بأنه « فتى عصرى » يجب أن يمتزج بـ « روح العصر » لا أن يرجع إلى الوراء فينصت إلى رجل « موضة قديمة » مثلى . وقد اخترع للدفاع عن نفسه ألفاظا لا عهد لى بسماعها : « وجدان ، حرية ، ثقافة» . وتعبير آخر عجيب . ماذا ؟ « الاستقلال بالشخصية » . إنى لأشك فى أن لهذه العبارات معنى إلا فى رأس إبليس اللعين »[٢] .

وهناك عبارات مثل قوله : « لم يَمُتْ تمام الموت »[٣] وقوله : « لبيومى

---

(١) هنرى برجسون / الضحك / تعريب الدروبى وعبد الدايم / ٨٥ ـ ٨٧ . وانظر أيضا « جحا الضاحك » للعقاد / كتاب الهلال (العدد ٦٥) / ٧٥ ـ ٨٠ ، و « سيكولوجية الفكاهة والضحك » للدكتور زكريا إبراهيم ، وخاصة الفصل الثامن منه .

(٢) مذكرات سيدنا نوح (يحكى أن) .

(٣) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

أفندى أن يمرض أى مقدار من المرض ، وإلى أى مقدار من الزمن »[١] تثير ابتسامنا لأنه يتحدث عن الموت كما لو كان الموت درجات ، فهناك موت تام وموت ناقص ، وعن المرض كما لو كان بالمقادير شأنه شأن المكاييل والمقاييس .

ومن الفكاهات الخفيفة قوله عن اتفاق ساعة إحدى شخصياته وساعة الحائط فى تحديد الوقت : « وحانت الساعة فتنغّمت لها ساعة مثبتة على الحائط فوق الباب ، فألقى فريد أفندى جريدة كان يجيل فيها بصره ، وثنّى ساعده برشاقة فارتفع كُمّ القميص الحريرى عن ساعة من ذهب وسوار من نفس المعدن، وهما آيتان فى الإبداع ، وبعد أن تأكد من توارد خواطر الآلتين قال : ... »[٢] ، فهو يرفع الساعتين هنا من مستوى الآلات إلى مستوى البشر جاعلا لهما خواطر ومُجْرِياً عليهما ما يجرى على حياة البشر الذهنية من توارد هذه الخواطر وما أشبه .

ومن ذلك أيضاً قوله : « وبعد فترة قام فريد أفندى إلى مكتب الرئيس فأكبّ عليه حتى تلامس الطربوشان ، وتداعب الزرّان ، وهمس إليه ... »[٣] . فكما أن فريد أفندى ورئيسه يتهامسان ، فلا حرج إذن على الطربوشين أيضا أن يتلامسا وأن يتداعب زراهما ، ولا أحد أحسن من أحد ! والطريف أن الكاتب كرر هذه الصورة الأخيرة ، مع تحوير خفيف ، فى حديثه عن الحاج إمام والشيخ مصطفى

---

(١) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

(٢) ألو (يحكى أن) .

(٣) المرجع السابق .

تاجر العطارة ، إذ يقول : « وفى هذه المرة بالغ فى الاقتراب من الشيخ حتى كان يحدث أحيانا ألا يجد زرّ عمامة الأول مندوحة عن أن يشتبك مع لحية الثانى تارة فى وُدّ ، وأخرى فى رعونة ، على قدر فتور الحديث أو احتدامه»(١) . ويلاحظ هنا ، كما سبق أن ذكرت ، أن الصورة قد دخلتْ عليها بعض التحويرات مما جعلها أكثر حيوية : فالزرّ هنا زِرّ عمامة لا زرّ طربوش ، وهو قد اشتبك لا مع زرٍّ مثله بل مع لحية الشيخ مصطفى . كذلك فالعلاقة بينهما قد دخلها التنويع : فهى أحيانا مودّة ، وهى أحيانا توتر ورعونة ، وإن لم يكونا فى علاقتهما حرّيْن بل تابعيْن للحديث احتداما وفتورا .

وهناك وسائل أخرى يلجأ إليها الكاتب لمداعبة القارئ ، فهو يحدثه كما لو أن خواطر بعينها ستدور فى ذهنه من جراء الموقف الذى يصفه ، ولذلك فهو لا يمضى قبل أن يقضى على هذه الخواطر ، وكأنّ تركَها سيسبب مشكلة كبرى ، مع أنه لا خواطر هناك ولا خلافه ، إذ الموقف لا يحتمل شيئا من هذا ، اللهم إلا إذا تصورنا القارئ من البلاهة والغباء ذا نصيب كبير . ومن أمثلة ذلك حديثه التالى عن عم وهدان : « فى أحضان هذا الريف وتحت رعاية هذا الحَضَر يعيش عم وهدان ، بعد اليتم والقسوة والتشرد ، هانئا ناعما مطمئنا » . إلى هنا والكلام عادى ومعقول ، لكن المضحك قوله عقيب ذلك : « لم تنفتح له أبواب السماء فى ليلة القدر ، ولم توافه فى عاشوراء بغلة العشر . لا ولم يعثر فى تطوافه وترحاله على خاتم سليمان أو مفاتيح خزائن كسرى »(٢) . فهل

---

(١) حواء بلا آدم / ٢١ .

(٢) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .

هناك قارئ واحد دار فى ذهنه أحد هذه الاحتمالات التى يجهد الكاتب نفسه فى استقصائها ونفيها ، وكأن الناس كلهم لا عقل لهم ولا فطنة ؟

ومن ذلك وصفه لأحد المكاتب الحكومية فى بداية أقصوصة «ألو»[١] بقوله : « الوقت صباحا ، والمكان غرفة فسيحة فيها أربعة مكاتب لعَدَدٍ نظيره من الموظفين . أحدها فى الصدر ، توقن من فخامة ضخامته أنه للرئيس ، يجلس إليه رجل توقن من فخامة ضخامته أنه الرئيس نفسه ، ولا يخيب يقينك فى الحالين » . لكن ما دام عدد المكاتب أربعة فمن المؤكد أن الموظفين الذين يجلسون إليها سيكون عددهم أربعة أيضا ، وهذا لا يحتاج إلى أن يشرحه الكاتب وينص عليه . ولقد عرفنا أن المكتب الفخم الضخم الذى فى صدر المكان هو للرئيس ، فكان الواجب أن يترك الكاتب لنا المهمة الباقية ، مهمة استنتاج أن الرجل الفخم الضخم الذى يجلس إليه هو الرئيس نفسه ! ورغم أنه لم يترك لنا أيا من هذه المهمات الثلاث فإنه يتواضع ويتراجع ويفسح لنا الطريق ناسبا هذا المجهود إلينا قائلا : « توقن أنه للرئيس ... توقن أنه الرئيس نفسه ، ولا يخيب يقينك فى الحالين » . إن الكاتب هنا ، كما فى المثال السابق ، يتذاهل[٢] ، ومن هنا الفكاهة .

ومن الدعاية الحلوة الحانية ما نجده فى النص التالى حيث يتحدث المؤلف عن

---

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

(٢) انظر نظرية برجسون فى الضحك فى كتابه المذكور آنفا ، والدور الذى يلعبه الذهول فيها .

الحاج إمام وسخطه على شياطين الحى الذين اتخذوا من عمامته ، وهو جالس أمام دكان العطار ، هدفا لنكاتهم . يقول : « أد احنا شايفين . مافيش غير الدلع والفرَنجة ... وهَمَّ الحاج بأن يسترسل فى نوبة خطابية لأن معانى السخط على مفاسد المدنية الحاضرة تراكمت فى رأسه ، ولكنه اضْطُرَّ إلى الإمساك عن الكلام ، وهمّ إلىَ أخذ عصاته والقيام لأن غيره احتل اهتمام الشيخ مصطفى ، وحاول أن يُتِمّ محاضرته لبائع فاكهة مجاور ، ولكن البائع كان منهمكا بالتغنى بمحاسن بضاعته ، فعرّج على قَصّاب ، فإذا به فى شغل بإرضاء زبائنه وسرقتهم معا ، فأخذ سبيله إلى المنزل وهو يتم محاضرته لنفسه »[1] .

ولا شك أننا نحنو مع الكاتب على هذا الضعف البشرى المركوز فى فطرنا جميعا والذى يدفعنا ، حين يأزمنا سخط ، إلى الشكاة لصديق أو زميل أو جار أو حتى رفيق طريق لعلنا أن نخفف بعض ما يؤُودنا من أحمال نفسية ، هذا الضعف الذى تمثل فى محاولة الحاج إمام الجاهدة أن يكمل محاضرته (على حد تعبير الكاتب) لأى إنسان : الشيخ مصطفى أو الفكهانى أو الجزار . لكنه لا يجد من أى من هؤلاء أذنا صاغية ، وهو لا يستطيع رغم ذلك أن يحبس شكواه فى حلقه فلا يجد بُدّا من أن يتمها لنفسه وهو آخذ سبيله إلى المنزل ، وكأنه شخصان : شخص يتكلم منفّسا عما فى نفسه ، وشخص يستمع ويهتم ويتعاطف . ولكن هل يمنعنا ذلك كله من أن نداعبه ؟

ونفس الشىء يحدث لنجية الخادمة المتعلقة بابن الجزّار والتى تنتحل المعاذير

(١) حواء بلا آدم / ٢٦ .

للذهاب إليه لتخفيف ما تلاقيه من بُرَحاء الشوق له . يقول الكاتب : « بعد ذلك وقفتْ فى الصالة تدّعـى بصوت جهير أنها ذاهبـة تستعجل كَىّ ثياب سيدتها الصغرى لأن المكوجى كسول دلت التجارب على أنه لا ينجز عملا إلا تحت ضغط الإلحاح وكثرة التردد عليه . ولم تنتظـر تنفيـذا لهذا الادعاء بل نزلت السلم جريا ونهبت الطريق نهبا حتى ليحسبها الرائى سوف تنقضّ على العامل الكسـول فتلهبـه نشـاطـا ... ولكـن الطريـق أدى بهـا إلـى شـفيـق ابن الجزار»[1] .

فها هنا عاطفة بشرية لا مندوحة من أن تجد لها متصرّفا ، وصاحبتها تتحيّل لها الحيل ، والقارئ يفاجأ بانحراف سير الأحداث ذلك الانحراف الفجائى وانتهائها دفعة واحدة بذهاب نجية إلى ابن الجزار . ومما يعطى للضحك لذعته أن المؤلف يلقى التبعة على الطريق ، وكأن الخادمة أداة منفذة لا أكثر ، فالطريق هو الذى « أدى بها إلى شفيق ابن الجزار » .

على أن فكاهة الكاتب قد تتحول من دعابة خفيفة إلى هزّل وهَذَر فترتفع الضحكات ويُطّرَح رداء الوقار ويتخفف الإنسان من ضوابط العقل ويعيش فى عالم كعالم السكارى أو الحالمين[2] . وهذا نص من أقصوصة « قرار الهاوية »[3] يصف فيه الكاتب حانة ذهبت إليها نجية بأمر من أبيها السكير فى عتَمة الليل ووحل الطريق وبرودة الجو القارس فتلقّاها السكارى هناك يضحكون منها ويهزأون

(١) المرجع السابق / ٥٥ .

(٢) انظر العقاد / جحا الضاحك المضحك / ٨٠ وما بعدها حيث يورد رأى فرويد فى النكتة وعلاقتها بالحلم .

(٣) من مجموعة « سخرية الناى » .

بها وبأبيها : « بلغت الحانة ، وإنها لبؤرة صغيرة حقيرة قد أقفل بابها إلا قليلا ، فأطلت نجية من ذلك القليل فتبينها ثلاثة من الزعانف ذوى اللاسات ، ولم يكن بالمكان غيرهم . وكانوا يحتسون ، وقد امتلأ جو المكان برائحة سكائرهم الرديئة فابتدرها أولهم قائلا :

ـ انت جيّة تدورى على الدّلْعَدى أبوكى ؟

وأسرع الثانى يقول :

ـ دوّرى عليه فى الوحلة . ها . أ . أ . آى .

وعزّ على ثالثهم أن يتنازل عن نصيبه فى هذه الفكاهة فقال :

ـ الغفير خَطَفُهْ فى بُقُّه وجرى ! ها . أ . أ . آى ».

فهنا هزل وتخليط وانفكاك من قيود العقل تماما ، فالأب يتحول إلى شىء يمكن أن يسقط فى الوحل ويضيع ، وإن كنا بالبحث نستطيع أن نعثر عليه ، غير أنه ما يلبث أن يدخله تحوير آخر ، إذ لم تعد المشكلة هى : أهو شىء أم لا ؟ فهذا أمر قد فُرِغ منه ، بل المشكلة هى : ما حجم هذا الشىء ؟ إنه شىء صغير جدا يمكن للخفير أن يضعه فى « بُقُّه » كى يفرّغ يديه لمهمة أخرى .

ومن هزليات الكاتب أيضا حديثه عن ذكرياته فى الحارة التى انتهى المطاف به وبرفيقه إليها بحثا عن مسكن خال ، إذ الذكريات تستغرقه فيندمج فيها تماما حتى لكأنه قد نسى واقعه الحاضر تماما ولم يعد يبصر إلا الماضى ، ونسى كذلك نفسه وظن أنه ارتدّ طفلا : « لكم كان لنا فى هذا الشارع من غدوات

ووروحات وألعاب وألاعيب ، وكنا صبية صغارا ، وكان عباس بيننا ، وكان يصر دائما على أن يكون زعيم « الحرامية » ، أما أنا فكنت أطمح إلى أن أكون رئيس « الضباط » . على أنهم كانوا يقررون دائما عدم لياقتى لهذا المنصب الرفيع فلا أزعل ، أما عباس فكان يبطش بكل من زاحمه . وهذا «حجرنا الأسود» الذى كنا نلوذ به فيحمينا (هنا يبدأ إفلات الكاتب من قبضة الحاضر) . هو هو كأنما تركناه ليلة الأمس . أواه ! بودى لو أفلتُ من عباس فجريت إليه ، فإذا ما بلغته صحت بأعلى صوتى عند « الأم » ، ثم أضحك وأضحك حتى أَشْرَق بريقى ودمعى » . ولكن ما الذى يمنعه أن يفعل ما يود ؟ إنه يخرج من هزل إلى هزل أشد منه وأنفذ ، إذ يقول : « ولكننى أخشى إن أنا فعلت ذلك أن يجرى خلفى عم سرور لا ليرهبنى كما كان يفعل فى الماضى بل ليسلمنى إلى الشاويش ، ومن الشاويش إلى القسم ، ومن هنالك إلى جهة الاختصاص بالعباسية ! » .

وشبيه بهذا ما صرح به أحد الرفاق الذين خفّت عقولهم بتأثير الخمر التى شربوها فى الليلة التى كانوا يحيُونها توديعا لصديق مسافر فى صبيحة الغد ، وذلك ردًا على ما بدأ به الراوى قصته التى أراد أن يشرح بها سبب إطلاقه كلمة «الأنتخلفت» على زميل لهم لم يحتمل السهر فنام أثناء الاحتفال . قال الراوى وسط الضجة واللغط : « كان فيما كان امرأة عجوز . أين ؟ متى ؟ لا أدرى . وعندى أن كل خط من خطوط الجغرافيين يصلح لأن يحدد مكانها ، وكل دورة من دورات الأرض سواء حول نفسها أو حول الشمس تستطيع أن تعين زمانها . ثم » ، ولكن صوتا علا يحتج بشدة على أن الراوى داهمهم فى مطلع

القصة بامرأة عجوز ، وهذا ينافى جمال الليلة وشاعريتها . واستنصر الإخوانَ فناصروه وطلبوا إلى الخطيب أن يعتذر فانحنى حتى أوشك أن يفقد توازنه الركيك بطبيعته ثم استطرد فقال : « لتطمئن قلوبكم . ليس لهذه المخلوقة أهمية فى صُلْب ما أريد أن أحدثكم عنه ، فما عليها سوى أن تبنى كنيسة صغيرة تتقرب بها فى شيخوختها إلى الله ثم تموت » ، فأبدت الجماعة اغتباطا مزعجا لهذه النهاية ، بل لقد صرح أحدهم بأنها لو عاشت « جملة واحدة » أكثر مما تقدم لقتلها فى حلق الخطيب »[1] .

إن الجو هنا يشفّ ويخفّ ويتحرر من قيود الواقع والمعتاد وينسرب إلى عالم الأحلام بتهويشه وتخليطه : فالراوى يشغل نفسه شغلانا طويلا بمسألة مكان العجوز وزمانها : « أين ؟ ومتى ؟ لا أدرى ، وعندى أن كل خط من خطوط الجغرافيين » ... إلخ الشرح الطويل الذى لا يسمن ولا يغنى من جوع لأنه ينتهى بنا إلى « لا أدرى » مرة أخرى ، مع أن العجوز (كما قال هو فيما بعد) ليس لها دور فى القصة أكثر من أنها تبنى كنيسة صغيرة وبعدها تموت !

والجماعة تطالبه بالاعتذار كما لو كان ذِكْرُ العجوز فى أول القصة قد نغّص عليهم شاعرية الليلة فعلا ، واغتباط الجماعة اغتباط مزعج ، مع أن الاغتباط حالة نفسية أقرب إلى السكينة لا إلى الإزعاج . وننتهى أخيرا إلى العبارة التالية التى قالها أحدهم والتى تحتلّ من المغالطات السابقة

---

(١) منطقة الصمت (سخرية الناى) .

قمتها : لو عاشت « جملة واحدة » أكثر مما تقدم لقتلها فى حلق الخطيب . فالإنسان هنا لا يحيا فى الزمان ، وإنما يحيا فى اللفظ ، ويقاس عمره لا بالأيام والسنين بل بالكلمات والجُمَل ، ومن ثم فإن قتله لا يتم فى الشارع مثلا أو البيت بل فى حلق الخطيب . وتمضى الجماعة الشاربة فى هزلها فلا تقف به عند حد ، إذ يخاطبهم الراوى بقوله : « الآن يارفاق ، هل تسمحون لى أن أقدم إليكم أبانا الذى آلت إليه رياسة الكنيسة ؟ » (وهو بالطبع يقصد تقديمه فنيا لا واقعيا ، أى كواحد من أبطال قصته لا شخصا حقيقيا) ، لكن أحدهم يرد قائلا : « ليتفضل ! ليتفضل ! ليس من اللياقة أن نقف فى طريقه ! » ، وخشعت الأصوات » . إن الراوى حين يتحدث عن العجوز كشخصية حقيقية عاشت فى زمان ما ومكان ما ثم ماتت فإن الجماعة الهازلة تحولها إلى شخصية تجريدية تعيش فى الألفاظ ، وإذا تحدث الراوى عن « أبينا » كشخصية تجريدية فى الألفاظ حولته الجماعة إلى شخص حقيقى قَدِمَ فعلا عليهم ووجب أن يفسحوا له الطريق إجلالا واحتراما . ليس هذا فحسب ، وإنما تخشع الأصوات له كذلك !

والمؤلف يلجأ إلى الهزل كذلك فى وصفه للشيخ محمد اليامانى الدرويش المخبول العقل الذى يخلط فى كلامه ويتفاخم ويتعاظم ، ثم ينتهى به التفاخم والتعاظم إلى الاستجداء ولكن على طريقة « حسنة ، وأنا سيدك ! » . يقول الكاتب : « وعلى صدره قلائد من خرز وسُبَح من الخشب ينوء بحملها حمار فى مثل حجمه ، وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلا نجعل طرفه فى الأرض لأمكن « الرجل الذى فى القمر » أن يمسك بالطرف الثانى لو أنه مد ذراعه

قليلا »[١] . أى أن هناك فعلا رجلا فى القمر ، وهل فى هذا جدال ؟ والحبل سيقف فعلا بقدرة قادر منتصبا ما بين الأرض والسماء ، وسيصل بلا شك إلى القمر ، لكن المعضلة هى أن يمد « الرجل الذى فى القمر » يده قليلا ليمسك بالحبل لأنه قصير بضعة سنتيمترات فقط لا غير !

على أن الهزل عند طاهر لاشين قد يخطئ موضعه فيقع ثقيلا ينبو به السياق كما فى النص التالى الذى يصف رد فعل حواء المتدلهة فى حب رمزى ابن الباشا ، إذ سمعت أمه تُنْهِى إلى صديقة لها بالهاتف نبأ خِطْبته لبنت تفيدة هانم ، فقد وقع هذا الخبر على نفس حواء وقعا مدمرا حاولت أن تجمع بعده شتات نفسها . يقول الكاتب : « وكانت حواء فى مكانها تنصت فى ذهولِ مَنْ يسمع الحكم عليه بالإعدام ، ثم تعطلت حواسها فلم تعد تسمع إلا طنينا ، ولم تعد ترى ما حولها إلا ظلالا ، وصارت فى شبه غيبوبة مرت على خاطرها أثناءها مناظر مبهمة . وليس بين أعمال هركيوليز ما هو أصعب من جهدها حين قالت لفريدة هانم : مبروك ! »[٢] . فالمقارنة هنا بين محاولة حواء السيطرة على انفعالها وبين أعمال هركيوليز سخيفة ، وليس هناك أى رابط نفسى أو فنى بينهما .

وفى قصة « مفستوفوليس »[٣] نجده يتحدث عن الشيخ مصطفى وأبنائه

---

(١) الشيخ محمد اليمانى (يحكى أن) .
(٢) حواء بلا آدم / ١٠٧ .
(٣) من مجموعة « سخرية الناى » .

هكذا : « إذن فالشيخ أعزب ؟ معاذ الله ! بل متزوج منذ ربع قرن تقريبا ، وله من البنات وردة وشفيقة ونجية ، وله من البنين عبد الحميد الذى ذهب يوما للقاء ربه فلم يرجع ، وكامل الذى يعوقه عبطه وكساحه عن أن يلحق بأخيه » . إن الموت والكساح ينبغى ألا يثيرا فينا السخرية بمن أصيبوا بهما أو الشماتة فيهم، فهذا هزل خانه التوفيق فجاء متكلّفا سمجا . وحتى لو أثار فينا الضحك فسرعان ما نفىء إلى الندم والسخط على أنفسنا لاستجابتنا له .

ومن الطريف أن بعض شخصياته تقع فى نفس الخطإ ، وهذا ليس شيئا غريبا . أليست هذه الشخصيات من خَلْقه ؟ فلماذا ندهش إذا حَمَلَتْ بَعْضَ مَعَايِبه ؟ فرمزى ابن الباشا ، رغم أنه أحس بخجل حواء من منظر خادمتها وعدم لياقتها فى كلامها وسلوكها ورغم أنه قد حاول أن يتظاهر بعدم ملاحظة شىء من ذلك ، قد فقد الكياسة حين « دخلت نجية بثدييها البارزين وجسمها الرجراج وشعرها المنفوش تقدم الغازوزة ، فلم يستطع رمزى إلا أن ابتسم ابتسامة واضحة ، فأسرَّ إلى حواء استعداده لأن يقدّم هذه المخلوقة إلى أول معرض تقيمه وزارة الزراعة ، فوافقته حواء على أن تلك الخادمة بقرة آدمية حقا ، وضحكت لِتَسُرَّه وتُخْفِيَ خجلها »[1] . فأى سخف وفساد ذوق من ذلك الشاب !

وإلى جانب الدعابة والهزل فى فكاهة طاهر لاشين هناك التصوير الكاريكاتيرى ، الذى يستخدمه كاتبنا سلاحا لتضخيم المعايب وإضحاكنا عليها حتى نتجنبها نحن ويتخلص منها أصحابها ، أو على الأقل لشفاء نفسه ونفوس

---

(١) حواء بلا آدم / ٨٣ .

القراء من السخافات التى ليس هناك أمل فى إقلاع أصحابها عنها . يقول فى الصورة التى رسمها للشاويش بغدادى فى مجموعة « يحكى أن » : « كان الشاويش بغدادى واقفا وسط الميدان حارسا على سلامة الجماهير رقيبا على حركة المرور فى هذا المكان الذى تتعارض فيه جميع وسائل النقل على تباين أنواعها واختلاف صورها : من الحمار يرزح تحت أحمال البرسيم ذليلا منكس الرأس متراخى الآذان ، إلى الجمل يسير بأثقال البطيخ والشمام طويل الجيد براق العينين مستهزئا يبغال « الأمنبيس » خاصةً ، ثم عامة بما أحدثه أهل الحضر حوله من سيارات ودراجات وترامواييات . ولكن الشاويش بغدادى ، رغم هذه المسؤولية الكبرى ورغم دار المحافظة القائمة أمامه بعظمتها وجبروتها ، كان لا يشعر بشىء مما يدور حوله لأنه كان نائما ، ونائما نوما عميقا ، وأراهن ! تلك كانت الحقيقة ، وإن لم يتبينها الناس ، وإنهم لمعذورون ، فإن حواجبه الكثيفة كانت تخفى انطباق جفنيه ، وشاربه الغليظ كان يستر انفراج شفتيه ، والمظلة البيضاء المرسلة فوق طربوشه وأكتافه كانت تموّه منظر رقبته المائلة وفكه المستند إلى صدره كأنه جزء آلة قد انحلت روابطه » .

فمن مبالغات الكاريكاتير أن يستطيع الشاويش بغدادى ، مهما كان مرهقا أو خاملا بليدا ، أن ينام وهو واقف . وأين ؟ فى وسط ميدان باب الخلق ، وحوله كل هذه الخلائق والحيوانات بما يحدثونه من ضجة . ومتى ؟ أثناء تأديته عمله . ومن مبالغات الكاريكاتير أيضا أن يضخّم الكاتب حواجب بغدادى ، فإذا هى تخفى انطباق جفنيه ، وأن يكبّر شواربه حتى لتغطى انفراج شفتيه . ثم لا ننسَ أخيرا صورة فكّه وقد تدلى كأنه جزء من آلة مفككة .

وفى « أحرج ساعة فى حياتى »[1] يقص الكاتب إحدى الذكريات المدرسية الأليمة ، إذ يصف مدرس الحساب وهو يضربه ، قائلا : « فلئن قلتُ إن معلمى الفاضل جعل يهوى بقبضة يده على أخطر المواقع فى جسمى الضعيف مثل جبهتى وصرصور أذنى وضلوعى وعظم السيقان منى ، ولئن قلت إنه أنشب مخالبه غير مرة فى رقبتى بكل قسوة ومهارة، ولئن قلت إنه قال لى وقد كشر عن أنيابه : « أكْلَكْ منين ؟ » ، ثم إنه لم ينتظر أن أختار بنفسى المكان الذى أستحسن أن يأكلنى منه بل انقض على رأسى، وشرع ينجز فيها وعيده ، لئن قلت هذا أو غيره فإنما أقول الكلام الفاتر وأورد الصورة الباهتة لما كان » .

وهذه الصورة الكاريكاتيرية التى رسمها لاشين لمدرّسه القاسى تحيرنا فلا ندرى أهذا مدرس أم بلياتشو فى سيرك أم الأسد المرعب الذى كنا نتحدث عنه ونحن صغار؟ لكن الكاتب على كل حال يشفى نفسه من ذلك الألم القديم بهذا التصوير الذى يشوّه به ملامح مدرّسه القاسى ويضحكنا عليه .

وفى الصورة التالية يصور كاتبنا أحد الباشوات أصحاب الكروش والأبهة الجوفاء قائلا : « وعند الانصراف دعتها (أى حواء) فريدة هانم حرمُ اللواء نظيم باشا لتركب معها سيارتها فأجابت الدعوة ، وسُرّ الباشا وازداد وجهه المتنفخ المتوهج توهجا وانتظر خارجا وهرول إلى السيارة بجسمانه الضخم وخطواته القصيرة ، وفتح الباب وانحنى على قدر ما سمح له كرشه ، ثم جلس قبالة

(١) من مجموعة « النقاب الطائر » .

السيدتين وجعل يرد التحيات التى كانت تُلْقَى على حواء بأبهة عسكرية كأنما هو المقصود بالذات »[١].

فهذا التناقض بين جسمانه الضخم وخطواته القصيرة مضافا إليها هرولته ، وهذا الكرش المدلّل الذى يتحكم فى الباشا فلا يتحرك الرجل حركة إلا بعد أن يسمح له بها ، ثم غباؤه الذى يخيل إليه أنه هو المقصود بالتحيات الموجهة إلى حواء ، وعدم اكتفائه بذلك بل ردّه بأبهة عسكرية كأن الأمر جد خطير ، كل ذلك تشويه لحركاته وأعضائه وانفعالاته صَنَعَه الكاتب ليضحكنا على واحد من هذه الفئة الجوفاء على ضخامتها ، تلك الفئة التى لا تهتم بشىء قدر اهتمامها ببطونها وسَمْت العظمة الزائفة .

ومن ألوان الفكاهة عند طاهر لاشين أيضا التهكم ، الذى قد يزداد لذعا فيصبح سخرية مرة ، وإن جاءت مغطاة لا تظهر مرارتها للإنسان المتعجل . لقد رسم صورة لحلاق ثرثار دعىّ ذهب ليسأله عن مسكن صديق له فى نفس الحارة التى فيها صالونه ، لكن طبيعته المدعية الثرثارة أبت عليه أن يرشده إلى مقصده إلا بعد وقت طويل صدّع له فيه رأسه بتاريخ حياته والإشادة ببراعته فى معالجة المرض . وكاتبنا فى أثناء ذلك لا يكف عن إبداء ضيقه عن طريق التعريض الخفى البعيد والتهكم الذكى الذى يقوم على قلب الأوضاع فيُثْنِى على الحلاق من تحت أسنانه ، ويوده لو خنقه وتخلص منه ومضى فى طريقه . يقول الكاتب عن صديقه ذاك : « لقد سعيت إليه وسعيت ، تُسلِمنى الحارة إلى الزُّقاق

(١) حواء بلا آدم / ٥١ .

فأمضى، وينتهى بى الزُّقاق إلى الدرب فأُذْعِن ، ويعرِّج بى الدرب على العطفة فأمتثل ، وأنا فى كل هذا أكابد القاذورات والأحوال فى حذر .. وحذر .. وحذر. وليتنى اهتديت بعد ذلك ، فإن تطوافى لم يكن يزيدنى غير الضلالة . أمعن فى هذا فأمعن فى تلك . فملتُ إلى شاب توسمت فيه الخير ، وكان جالسا أمام دكان الحلاق ، فذكرت له اسم الحارة واسم بيومى أفندى . فهز رأسه بالنفى ، فاستدرت يائسا وهممت بأن أعود أدراجى ، ولكن صوتا جَهْورِيًا انبعث من جوف الدكان يستوقفنى ، وإذا بالحلاق قد ترك ركام الصابون على عارِضَى منبون كان بين يديه وأقبل علىّ يتهادى فى قفطانه الأبيض الناصع منسجما على جوارمه المديدة وطربوشه الأحمر الزاهى مائلا فوق حاجبيه الكثيفين ، فلما بلغنى حيّانى تحية حارة مخلصة خِلْتُ بعدها أن سيسألنى عن صحة أقرب الأقربين إلىّ، ولكنه لم يفعل بل قال فى لهجة تذوب رقة وسماحة :

ـ أظن سيادتك جَىّ تزور سى بيومى أفندى ؟

ولما لم يكن فى نيتى أن أفعل غير ذلك وافقته فى ملاحظته فبدت على وجهه علائم السرور لصدق فراسته ثم قال :

ـ والله يا حَضْرِة هو اللى جاب لنفسه الشىء ده . يا ما نصحته ، ما تآخذنيش ، آخذ له كاسات هوا ، واعمل له وصفة بلدى على كيفى ما استأعدش فى كلامى ! وأهو داير مع الحُكَما أفرغ وغير أفرغ، وكل حى ورزقه .

وأنشأ يتحدث عن مهارته وكفايته ، ويستشهد بالشاب السالف الذكر على

عدد الذين أنقذهم من براثن الموت بعد أن أعيت أسقامُهم طِبُّ الأطباء : فهو يداوى مرض السكر لا « بالأنسولين » بل بجوزة الطيب ، وهو يداوى البلهارسيا لا « بالتارترامِيك » بل بِمُغْلَى الشيح ، وهو يداوى السرطان لا «بأشعة رونتجن» بل ببذرة الكتان ، وهو يداوى الدوسنطاريا لا « بالأمتين » بل بحبة البركة ، وهو يداوى .. وهو يداوى .. والشفاء على الله . وكان لا يتردد ، إذا اقتضت المناسبة، فى أن يسرد شطرا من تاريخ حياته ، ولا سيما ما يتعلق بكرم أصله وتواضعه وإنكار ذاته . غير أن نحنحة الزبون داخل الدكان أصبحت واضحة المعنى ، فعز على الحلاق ذلك فذهب إليه يعنّفه ويأمره بأن يراعى أدب المجاملة . ثم عاد وليس له بد من أن يصف الطريق إلى منزل صديقى وهو يبالغ فى اعتذاره عن وقاحة زبونه ، فشكرته وانصرفت وأنا أحمد الله على استرداد حريتى . أما هو فلبث أمام حانوته يعيد اعتذاره مرارا وتكرارا ويُظْهِر شديد أسفه على عدم إمكانه أن يرافقنى ، ويحمّلنى تحياته إلى صديقى ، ويستحلفنى أن أنصح له بكاسات الهوا حتى بلغت أول منعرج فعرّجت »[١] .

فهذا رجل يبحث عن منزل صديقه ، وقد انتهى إلى دكان الحلاق وهو هالك متضعضع من كثرة ما سعى وطاف ، فيسأل شابا يجلس هنالك فيعتذر بعدم المعرفة ، غير أن الحلاق الرحيم الكريم يأبى عليه كرمه ورحمته أن يبقى بالداخل يحلق لزبونه بينما هناك رجل حائر لا بد من إرشاده وتبصيره بالمكان الذى يريد بلوغه . ونحس نحن مع الراوى بالسرور لأن الأزمة قد انفرجت ،

---

(١) جولة خاسرة (سخرية الناى) .

وها هو ذا الحلاق سيصف له الطريق . ولكن صبرا ، فهذه فرصة كيف لا ينتهزها حلاقنا الدّعِيّ الثرثار ليفصح عن عواطفه تجاه الصديق المريض ، وعن عدم ثقته فيمن يذهب إليهم من الأطباء فى الوقت الذى يستطيع هو وحده أن يشفيه وبأخف التكاليف ، وإن أبى عليه تواضعه إلا أن ينسب ذلك إلى الله: «والشفاء على الله» ؟ وإذا كان قد أنشأ يذكر طائفة من الأمراض مقارنا بين علاجه هو وعلاج الأطباء لها ، فليس ذلك إلا لمجرد التأكيد حتى يذهب الشك من قلب السامع . كذلك لا بأس أن يسرد شطرا من تاريخ حياته . أليست هذه مناسبة طيبة للتعارف وتقديم الذات على طريقة : أنا فى الخدمة . شرفونا تجدوا ما يسركم ؟ ثم إنه ، لكياسته ، لا يرضى بوقاحة زبونه الذى لا يكف عن النحنحة لينبهه إلى أنه نسيه زمنا طويلا . وأخيرا تشاء له إراداته السامية أن يتعطف ويصف الطريق . لكن الأمر لا ينتهى عند هذا الحد ، إذ لا بد له من معاودة الاعتذار ثانيا ، فيشكره الراوى وينصرف . لكن كيف يمكن أن يتركه صاحبنا ينصرف، وفى القلب حاجات كما هى ؟ لذلك لابد من إعادة ما سبق من جديد : النصيحة للصديق المريض ، إظهار عواطف الود نحوه ، كاسات الهوا . ولا يخلّص الراوى من هذا الود الجزيل والكرم السابغ والاهتمام الشديد (الشديد جدا) إلا انعراجة الطريق ! فأى تهكم هذا ! إن الكاتب يتحدث عن تواضع الحلاق ومهارته وكياسته ولطفه وهو يتجلد وكأنه ينظر إلينا قائلة عيناه : « أترون؟ لعنة الله على ظروف جمعتنى به ! ».

ونفس الطريقة يتبعها فى فضح نفاق « سيدى مصطفى حسن عبد الهادى

الجيزاوى الشاذلى » : فهذا السيد السَّنَد الذى يبلغ من تحرُّجه وتديُّنه أن يعيد التلفظ بنية الصلاة مرارا وتكرارا قبل أن يدخل فيها ، ولا يكتفى بالصلوات المفروضة بل يتْبِعها بالسنة المؤكدة ثم يعزز هذه بالسنة المستحبة ، والذى إذا سار فى الشارع أو قصد الجامع نظر إليه الناس فى خشوع وتكأكأوا على يديه يقبلونها ، هذا السيِّد السَّنَد جاءت إلى القاهرة زوجةٌ شابّةٌ من قريته تقصده فى أمر كى يساعدها فى قضائه وهى تحسب أن زوجته بالمنزل ، « فلما حل ميعاد النوم طلبت عائشة إلى الحاجة (وهى امرأة كانت تقوم بخدمة الشيخ) أن تبقى معها ، فوافق الشيخ بعد شىء من التردد . وفيما كانت امرأة السروجى تُعِدّ الفراش فى الغرفة المجاورة قام السيد السند يقرأ بعض التعاويذ لضيفته لتهدأ أعصابها وتنام ملء أجفانها . وطريقة السيد السَّنَد فى ذلك عجيبة غريبة لو رآها أى إنسان، وكان قليل الاعتقاد به ولو قدر خردلةٍ وزنًا أو حجماً ، لذهبت به الظنون كل مذهب ، وهى أن يلف الجبهة بإحدى يديه ومؤخر الرأس باليد الأخرى ثم يهمهم ويتمتم ما شاء أن يهمهم ويتمتم ، ثم يحرك أولى يديه إلى أسفل مارا بالوجنتين فالرقبة فالثديين ، فى حين تكون الثانية تتبع نفس الاتجاه فى الجهة المقابلة »[1] .

وتكون السخرية أنكى من هؤلاء المغرورين الذين يخيِّل لهم غرورهم الاعتقاد بأن عقولهم لا تند عنها شاردة ولا واردة ، وأنهم انتصروا انتصارا ساحقا بينما

---

(١) مفستوفوليس (سخرية ا...

تكون الهزيمة قد حاقت بهم ، ولكنهم من غفلتهم لا يتبينون ذلك بل يمضون في الحياة ممتلئين زهوا وسرورا رغم أن كل شيء حولهم يخرج لهم لسانه سخرية واستهزاء . فمبروك أفندى ، الذى استطاع أن يفوز بنعمات الغنية الجميلة المدللة وهو لا يعلم شيئا عن فساد سيرتها واعوجاج سلوكها ، يلاحظ عندما يدخل بها أن رشاد قريبها يزورها كثيرا فيبدى ضيقه بهذه الزيارات ، ولكن الزوجة اللعوب ، إرضاءً للزوج الطامع المغفل ، تتظاهر بتنفيذ ما يريد ، وإن كانت قد حرصت على إفهامه أن زيارة رشاد كانت شرفا حَرَمَ نفسه منه . غير أنها لا يمكنها أن تستغنى عن رشاد الشاب العصرى الذى لا يستطيع مبروك أفندى درويش أن يغنى عنه بحال (فهو ابن أمه ، وشخصيته ضعيفة ، وفى مظهره شيء من العبط ، وإن كان مع ذلك طماعا لا يخلو من مكر) ، فيكثر خروجها الذى لا تعجز المعاذير المنتحلة أن تبرره ، ويتصبر الزوج وكلُّه ثقة فى أنه كما انتصر عليها فى مسألة رشاد سينتصر عليها هنا أيضا . وهو يتصبر لأنه ، على حد اعتقاده ، «لا يريد أن يفاجئ زوجته بهزيمة أخرى» .

وحدث أن ذهب إلى أمه يعودها فى مرضها معلنا أنه سيبيت عندها ، لكنه لأمر ما عاد بعد منتصف الليل ، « فإذا الخادمة تفاجئهما (أى العاشقين) بأنها كانت تطل من النافذة لأرق أصابها . وشدَّ ما كانت دهشتها إذ رأت سيدها مقبلا ! وجوم وحيرة وارتباك ! لكن شيطانا أوحى إلى رشاد بما يصنع ، وإذا بنقرات على باب الشقة ، فلما تكررت ذهبت الخادمة تقول فى صوت مستنيم :

- يا ندامة ! لا يا سى رشاد . كله إلا كده .

- أنا سيدك يا بنت .

- وكمان ياسى رشاد عامل صوتك زى صوته ؟ أمّا عجايب !

- افتحى يا مجنونة . سبحان الله !

- مجنونة ، مجنونة . ستى نينى أمرتنى بأنى ما افتح لك بالنهار . تيجى أنت نص الليل وسيدهى غايب ؟ يا دى المصيبة ! اتفضل من غير مطرود أحسن ما اصرخ أجيب البوليس وتبقى فضيحة !

وأسمعته وقع أقدامها فى طريقها إلى غرفتها . وبعد فترة سمعت وقع أقدامه يهبط السلم ، فلما بلغ أسفله وقف حائرا »[1] .

ومن المؤكد أنه استعذب هذه الحيرة . أليست ناجمة عن حرص زوجته ألا تخونه وأن تحفظ عرضه وتحترم غيبته ؟ إن طمع درويش أفندى مبروك وطموحه البليد يوظفان عقله فى خدمتهما ويستحوذان عليه فلا تبقى منه بقية لشىء آخر. إنه ، كما يرى الكاتب ، كالغزال الذى عطش مرة فورد عين ماء فى بئر عميقة ليشرب منها ، فلما شرب حاول الطلوع فلم يقدر ، فنظر إليه ثعلب من فوهة البئر وقال له : لماذا لم تتبصر فى الطلوع قبل ورود الماء ؟

غير أن الفكاهة عند الكاتب تتحول فى مجموعته الأخيرة « النقاب الطائر » بخاصة إلى وسيلة لتلطيف التوتر وامتصاص ما يمكن أن ينجم عنه من

(١) يحكى أن (مجموعة « يحكى أن ») .

ثورة وغضب . والنص التالى مثال على ذلك ، وفيه يصوّر الكاتب موقفا بين الراوى وزوجته فى قصة « النقاب الطائر » توتّر فيه الجو ، فالزوجة غاضبة تعذبها الغيرة من سيدة كانت مارة فى طريق الكورنيش وطار نقابها فجرى وراءه الراوى مخاطرا بنفسه بين العربات المارة ، وبعد جهد جهيد التقطه وأعطاه لصاحبته وهو يناديها باسمها وتناديه باسمه مما يدل على أن كلا منهما يعرف الآخر . وهنا كان غضب الزوجة قد وصل إلى أقصاه فرجعت إلى البيت تنهشها الغيرة واجمة بينما زوجها يحاول أن يخرجها عن صمتها فلا ترد . ونراه فى أثناء ذلك يصطنع الضحك ويلاطفها فترد أخيرا مغيظة محنقة :

- أنت تخدع نفسك ، إنما هو النقاب .

ولم أدر إن كانت نفسى قد قالت ذلك أو أن زوجتى هى التى وجهته إلىّ ، فأفقت من تفكيرى مصوبا نظرى إليها ، فإذا هى تطيل النظر وعلى شفتيها ابتسامة ساخرة ، وقالت على الفور :

- أما زلت جالسا ؟

- أخشى أن أكون قد أثقلت عليك .

- بل أنت فى حيرة . مسكين !

- المساكين أحباب الله !

- قم فاذهب إليها إن كان قد حان الوقت .

- إليها ؟ من ؟ من هى ؟

- أو انتظرْها قبل الوقت ، فإنه يلذ للعاشقين الانتظار .

ـ تخاطبيننى أنا ؟

ـ لى الشرف أن أخاطب الفتى الجسور المجازف .

وبعد فترة قالت :

ـ كاد النقاب يكلفك حياتك .

فلم أُحرِْ جوابا لأنها فاجأت الموضوع بسلاحين من الصراحة والسخرية ، فأُرْتِجَ علىّ »(١) .

ان الزوج يحاول أن يخفف عن زوجته ألم الغيرة والغيظ عن طريق الملاطفة والتباله فيحاورها ويداورها متحملا عباراتها الحانقة اللاذعة حتى يمتص شحنة توترها ، لكنها فى كل مرة تسد عليه الطريق . وهنا يخطر له أن يحاربها بسلاحها فيتعمد سرد الحادث مطيلا فيه مبالغا فى الحديث عن اهتمامه بالتقاط النقاب وردّه لصاحبته حتى يغيظها ويزيد غيرتها فلعلها أن تقلع عن عنادها :

« واستطردتُ أقول :

ـ وهل رأيتِ باشقا ينقضّ على عصفور ؟

ـ وإذا لم أكن رأيت باشقا ؟

ـ تكونين مثلى . ولكن الباشق أخطأ العصفور ويا للأسف ، وأُوذِيَتْ مخالبه أشد الإيذاء من قوة ما اصطدمتْ بأسفلت « التراتوار » فطار العصفور ثم حط على بعد أمتار وقد استحال بقدرة قادر أرنبا ، أرنبا ينتفخ ويهبط تِباعا دِراكا وله أذنان تلعبان ، فاستحال الباشق على الفور ، وبالقدرة سالفة الذكر ، ثعلبا مراوغا

---

(١) النقاب الطائر / ٢١ ـ ٢٢ .

راح يتسلل ويتسلل ويتسلل إلى حيث الفريسة حتى دنا منها ، وانقض عليها بلا شفقة ولا هوادة ، ولكن الأرنب أفلت .

ـ وكاد الثعلب العبيط ينكفئ على الأرض .

ـ قشرة موز لعينة هى التى سببت ذلك .

ـ ووقع منظار الثعلب على الأرض وصار شكله مضحكا وهو يتحسس موقعه.

ـ براڤو ! أنت يا حبيبتى شديدة الملاحظة .

ـ وبعد ؟

ـ صار الأرنب فراشة ، فما عتّم الثعلب أن صار صيادا ماهرا ، وأمعنت الفراشة الهائلة فى الطيران تعلو وتهبط ، وتميل وتعتدل ، وتصنع فى الهواء أنشوطة إثر أنشوطة . ولكن ماذا يهم ؟ فإن الحظ السعيد ساق إلى الصياد الماهر طفلا يحمل فوق كتفيه شبكة اخترعها مخترعها خصيصا لصيد الفراش ، فاختطفتها منه فى رفق ، ثم لم تعقْنى السيارات ولا اللوريات حتى ولا الكونستبلات عن أن أتتبع فراشتى فى ارتفاعها وانخفاضها ، ولفها ودورانها ، حتى ظفرت بها آخر الأمر فلم تجد الفراشة بدا من أن تعود بين يدىّ نقاباً سيرتَه الأولى .

ـ يا لبطولة الرجل !

ـ فحملت النقاب إليك ، وكلى أمل فى أن أسمع منك الشكر والإطراء ، ولكنى دهشت حين امتدت إليه يد أخرى وسمعت الشكر من شفتين غير شفتيك ، وزادات دهشتى حين تركتِنى وأخذْتِ سبيلك إلى المنزل .

فاعتدلت زوجتى فى جلستها وصاحت فى غيظ وغضب :

ـ كفى هـراء ! إنك تعرفها . سمعتها تنطق اسمك ، وسمعتك تنطق اسمها ، ورأيت الارتباك واضحا جليا »[١] .

وأخيرا ينجح الراوى فى الوصول إلى غرضه من زحزحة زوجته عن موقف المنتصر الساخر وإثارتها وتفريغ شحنة الغيظ التى تكتمها وتلوذ معها بالصمت القاتل : « فاعتدلت زوجتى فى جلستها ، وصاحت فى غيظ وغضب : كفى هراء ! ... إلخ » . ونحن ، على مدى النص ، نلاحظ تطور انفعال الزوجة من خلال كلامها الذى تنطق به على قلته : فروجها يحاول أولا أن يجرها إلى الكلام فيسألها : « وهل رأيت باشقا ينقضّ على عصفور ؟ » ، غير أنها تسد عليه الطريق بقولها: « وإذا لم أكن رأيت باشقا ؟ » . وهـو يلجأ إلى تصوير الموقف تصويرا فكها ، إلا أنها تسخر منه وتصفه بـ « بالثعلب العبيط » فيحاول أن يغيظها بالتهويل فى الثناء عليها لتنبّهها إلى بعض الأحداث التافهة فيصيح : « برافو ! أنت يا حبيبتى شديدة الملاحظة » ، فترد عليه باقتضاب المغيظ المحنق : « وبعد ؟ » ، فنشعر أن الموقف قد ابتدأ يتطور لصالح الزوج ، وأنه بمجهود بسيط سيفرغ مرجل الغيظ والحنق الذى يغلى فى صدر زوجته . إن الزوج يطيل فى القول ويفصله راسما صورا ضاحكة ومعلنا عن ابتهاجه بجهده الذى بذله جريا وراء النقاب بمثل قوله : « إن حظه سعيد لأن الأقدار ساقت إلى طريقه شبكة اصطاد بها النقاب الطائر أو الفراشة المرفرفة » ، غير أنه يعود فى

---

(١) المرجع السابق / ٢٣ ـ ٢٥ .

نهاية الكلام إلى التظاهر بالبراءة . لقد كان يتصور أنه نقاب زوجته . أليس ما فعله يكون دليلا على حبه لها واهتمامه بها ؟ لكن على من ؟ إن زوجته (كما قال) شديدة الملاحظة : « كفى هراء ! إنك تعرفها . سَمِعْتُها تنطق اسمك وسَمِعْتُك تنطق اسمها ، ورأيت الارتباك واضحا جليا » ، فأين المفر ؟ لا بد إذن من الإفضاء بالحقيقة .

إن محور الفكاهة عند لاشين ليس هو الاستخفاف أبدا . إنه قد يلجأ إلى الفكاهة فى بعض المواقف ليخفف عن القارئ عبوس الجِدّ ومرارة الحياة ، بيّد أنها فى أغلب الأحيان سلاح يستخدمه فى الزراية على السماجة والغرور والادعاء والتطاول ونبوّ الذوق . وهى إلى جانب ذلك قد تكون إشفاقا على ضعف البشر أمام غرائزهم وأقدارهم وواقعهم المحبط .

كذلك يلاحظ أن هناك شخصيات ساطها كاتبنا بسخريته تصاح أن نجرد منها أنماطا ، كالحلاق الثرثار والزوج المغفل والمدّعى الأجوف والشرطى البليد ورجل الدين المنافق . وقد عمل الكاتب على فضحهم وتعرية معايبهم ، وذلك بالتدسس إلى نفوسهم ونياتهم وتتبع تصرفاتهم لإمتاع القارئ من جهة وإخجالهم هم من جهة أخرى حتى يَعْلُوا على ضعفهم إلى مستوى من الإنسانية أكرم وأليق .

إن هناك تشابها بين لاشين والكتاب الذين قرأ لهم واهتم بهم من كتاب الفكاهة العالميين : فديكنز مثلا « بالإضافة إلى قيمة إنتاجه العظيمة كمُسَلٍّ ... (قد) استحق ثناء من تبعوه فى كتابة القصة لأنه أيقظ الضمير الاجتماعى فى

عصره »[١] ، وهذا ما رأيناه عند لا شين . ومن الطريف أن الصفات التى يخلعها بورتون راسكو على فكاهة القصاص البريطانى هى تقريبا نفس الصفات التى توصلنا إليها عن طريق تحليل الفكاهة اللاشينية . يقول راسكو : « وكانت قصصه تشتمل على ... صفاء نفسه وعلى سخرياته اللطيفة التى تناول فيها نواحى الضعف فى البسطاء والسذّج من الناس ، ومقْته وازدرائه لهذا الصنف المتعجرف المتحفظ منهم ، وكراهيته للقساة والبخلاء وأهل الشراسة ، وإقباله على البسيط الهين من مسرات الحياة »[٢] .

ولاشين فى هزلياته يشبه مارك توين ، وإن لم تصل مبالغاته ولامعقولياته فيها إلى درجة ذلك الأديب الأمريكى ، فنحن نجد عند لاشين شيئا مشابها لما عند توين حين يصف الرقص فى فرچينيا بألفاظ عسكرية ، أو يصف عرسا بلغة الأدوات الخاصة بشركة المناجم [٣] . غير أننا لا نعرف أن لاشين كان يتفنن مثلا ، بالنسبة للأولاد الأشقياء الذين يلعبون فى مدخل بيته ويزعجونه ، فى التفكير فى طبخهم بطرق مختلفة أو قطع أحناكهم السفلى بمنشار لمنعهم من التأتأة كما كان يفكر مارك توين هازلا [٤] . وكذلك ليس عنده هذه الفظاعة التى نقرؤها فى « صراع الجائزة الكبير » ، إذ يمزق كلٌ من مرشَّحَىْ حكومة كاليفورنيا صاحبه بصورة فعلية ، « وفى ذروة من ذُرَى القتال أرسل الحاكم لو

(١) د. طه محمود طه / القصة فى الأدب الانجليزى / الدار القومية للطباعة والنشر / ٩٣ .

(٢) بورتون راسكو / عمالقة الأدب / ترجمة أحمد قاسم جودة ودرينى خشبة/ سلسلة « الألف كتاب » / ٣ / ٩٧.

(٣) فرانك بلدانزا / مارك توين / ترجمة جميل سعيد / ٦٨ .

(٤) المرجع السابق / ٧٠ .

إحدى ضربات قبضته الثقيلة الوزن خلال أضلاع عدوه وداخل أحشائه ، وبعدها فورا سحب رئة ستانفورد المسكين اليسرى بشدة وضربه بها على وجهه »[١] .

ومن الطريف أن نجد أحيانا تشابها شديداً بين صورة هنا وصورة هناك ، فمارك توين يقول عن الآنسة س . ل . ب : « أما نغمة التمخط المنتظم البديع فقد أثارت إعجاب جميع من أسعدهم الحظ بسماعها »[٢] ، وطاهر لاشين يقول عن الحاج إمام : « واستل منديله الأحمر من بين محتويات عبّه الأيسر ومضى يحدث بأنفه شوشرة كبرى »[٣] . فالالتفات إلى عملية التمخط (ولا أدرى أية جاذبية فيها) والصوت الذى تحدثه موجود عند الكاتبين . كل ما هنالك أن مارك توين يسمى ذلك الصوت « نغمة منتظمة بديعة » ، وطاهر لاشين يسميه « شوشرة » !

كذلك يلاحظ أن طاهر لاشين قد يتفكه فى المواقف الحزينة بُغْيَةَ تلطيف الموقف وإشاعة جو من البهجة حتى لا يملأُ اليأس نفس القارئ ، وهو ما يقوله لويس ليرى من أن روح الفكاهة ذاتها تجد مصدرها السّرىّ فى الحزن لا فى الفرح ، إذ ليس هناك فكاهة فى الجنة[٤] .

---

(١) نفس المرجع والصفحة .

(٢) المرجع السابق / ٧١ .

(٣) حواء بلا آدم / ٢٤ _ ٢٥ .

(٤) لويس ليرى / مارك توين / ترجمة فاروق أنيس الجزار / ١٠ .

مذهبـــه الفنـــى

من الصعب أن نقـول عن عمل قصصـى إنه « واقعـى » مائة فى المائة أو « رومـانسى » تمامـا ، وكل مـا نستطيعـه هو أن نصنفه إلى « واقـعى » أو «رومـانسى» حسب اللون الغـالب عليه . وهناك ، إلى جانب هذا ، أعمـال قصصية يتوازن فيها اللونان بحيث لا نستطيع بسهولة أن نضمّه لأى منهما . وحقٌ ما يقوله د. محمد حسن عبد الله من « أنه من الصعب من وجهة نظر النقد الزعم بأن الرواية الواقعية كل ما فيها واقعى ، لأن قدرات الأديب تتجاوز دائما المصطلحات وضرورات البناء الفنى وتقاليده العامة ، ومن الصعب القول بأنها تتبع مذهبا بذاته »[(١)] . ويصدق هذا القول أكثر على محمود طاهر لاشين لأن المذاهب الفنية لم تكن قد هُضِمَتْ فى بيئتنا الأدبية بعد ، إذ كان لاشين واحدا من جيل الرواد الذين يقومون أكثر ما يقومون بتعبيد الطريق حيث لا يكون هناك وضوح وتحديد كافيان . وحَسْبُ الواحد منهم أن يشير إلى الطريق أو يقطع منه بعض مراحله .

وسنرى عند الدراسة التحليلية لإنتاج طاهر لاشين القصصى تطبيقا لهذا القول . وقد لحظ الأستاذ يحيى حقى ذلك إذ قال عن أولى [redacted] شين القصصية : « ستجد هذه المجموعة تنطق بالتملص من النزعة الرومانسية إلى النزعة الواقعية . والهدف فيها هو رسم الحياة كما هى ، ولكن التعبير ينحرف فلا

---

(١) د. محمد حسن عبد الله / الواقعية فى الرواية العربية / ٦ .

يتخلص من نغمة الحزن والبكاء الغالبة فى إنتاج المنفلوطى فى « النظرات » «والعبرات» ... لقد كان من العسير التملص من هذه النزعة الرومانسية الحزينة لأنها داخلة فى مزاج الشرقى ، ولأنها كانت طريقا سهلا معبّدا أمام الكاتب ، فراح يشقُّه من قبل إلى التعبير الملائم للمضمون الواقعى . ولذلك مال أسلوب المؤلف فى بعض أجزاء هذه المجموعة إلى الرنين وإلى الخطابة ، وإلى تكرار بعض الكلمات مثل قوله : « هنالك هنالك » فى قصة « قرار الهاوية » ... إلخ »[١] .

كذلك استخدم طاهر لاشين فى بعض قصصه الرمز ليوحى بما يريد أن يقول بدلا من أن يصرح به ويكشفه تماما للعين ، وذلك حتى يحتفظ لمعناه بالقوة الناشئة عن كتمانه والقبض عليه .

لكن قبل أن نمضى فى الدراسة التحليلية لآثار المرحوم لاشين لابد من التعريف السريع بهذين المذهبين الفنيين اللذين أدار عليهما قصصه : فالرومانسية، كما يرجز ملامحها د. محمد مندور ، « خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكى، بل وعلى كل أدب ، فى زمن بلغت فيه الحاجة إلى العبارة عن النفس مبلغا لم تدع مجالا للتفكير فى أصول الأدب . نَظَرٌ فى المصائر الخاصة وقد التوت السبل واستحال العمل فانطوى كلٌ على نفسه . حُزنٌ عميق يصرف الشعراء إلى مناظر الطبيعة بل وإلى أنقاض الماضى يفكّرون خلالها وتفكّر . ثم إحساس دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين الفرد والجماعة ، بما بين الحرية

---

(١) مقدمة « سخرية الناى » / د ـ هـ .

والقيود ، بما بين الماضى والحاضر من صراع هو مصدر البلوى »[1] .

إن من سماتها الإسراف العاطفى الذى يجنح غالبا إلى الحزن نتيجة الحساسية الشديدة والإحباط النفسى الذى ربما تولد عنه اليأس ، وكذلك الهروب من الواقع الاجتماعى الذى يحيط بالإنسان إما إلى الماضى الذى يتصوره الرومانسى جميلا زاهيا كان يمكن أن تكون حياته أبهج وأكثر أمنا وسكينة لو كان قُدِّرَ له أن يعيش فيه ، وإما إلى الطبيعة ذات انصدر الحنون التى عندها ينسى الإنسان صراعاته فى سبيل لقمة العيش وفى سبيل مطامحه وآماله .

« وإذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد فى فنها بأصول أو بأوضاع فإنها رغم ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول والاتجاهات التى تميزت بها : « مرض العصر » و « اللون المحلى » و « الخلق الشعرى » و « النغمة الخطابية » . أما « مرض العصر » فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التى تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل اللذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض ... و « اللون المحلى » عبارة حارب بها الرومانسيون الاتجاه الإنسانى العام عند الكلاسيكيين، فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الإنسان فى ذاته ولا عن مشاعر الإنسان فى ذاتها بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسيس ، ولذلك تريد أن تضفى على كل إنسان لونه المحلى ... ، وإن يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحا فى المظاهر الخارجية والعادات والتقاليد منه فى حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منها بين البشر ويصدر عن الإنسان فى ذاته

(١) د. محمد مندور / فى الأدب ومذاهبه / من الفصل الخاص بـ « الرومانسية » .

وباعتباره إنسانا . ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضوحا فى القصص والمسرحيات الرومانسية منه فى الشعر الغنائى ... والأدب عامة ، والشعر خاصة، ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خَلْقًا ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبتكر أو المؤلِّف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى بل وفى إرهاصات المستقبل وآماله . والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها على نحو يثير كوامن الشاعر ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة ... وأما النغمة الخطابية فإنها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية ، وإنما انفرد بها بعض شعرائها ...، وإنْ تكن تلك النغمة الخطابية هى التى طغت على المذهب عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية بل « طرطشة » عاطفية ، وتهافتا مائعا وأنينا كاذبا »[1] .

إن الرومانسية تُشيد بالخيال وترفع من قدره . وهى ، لإسرافها العاطفى ، تجنح إلى الخطابية فى التعبير ، هذه الخطابية التى قد تتحول تهافتا عاطفيا متكلّفا. أما اللون المحلى فإننا سنراه قد أصبح سمة من سمات الواقعية عندما رفع شعارَها أدباءُ المدرسة الحديثة فى مصر بعد هبوب الشعب المصرى فى ثورة ١٩١٩م . ويبدو أن هذا الخيط الرومانسى قد دخل فى نسيج المذهب الواقعى الذى خَلَفَ الرومانسية وانسجم مع بقية خيوطه بعد أن اكتسب شيئا من التغيير . وقد أشار إلى ذلك د. محمد حسن عبد الله بقوله إن « من أهم العناصر الواقعية التى انطوت عليها الحركة الرومانسية أن الرومانسية دعت إلى العناية بالحقائق المادية الملموسة

---

(١) المرجع السابق .

سواء كان الأدب شعرا أم نثرا ... كما رأت أن الشعر الإبداعى حَرِىٌّ أن يَطْرُق الموضوعات العادية المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثّل العملُ الفنىُّ الحياةَ الواقعيةَ كما كانت فى العصر الذى يصوره »[1] .

ويضيف د. محمد حسن عبد الله إلى جانب الخيوط الرومانسية السابقة « العناصر الخارقة والليل والموت والخرائب والقبور وما له صلة بالجرائم المرعبة والأمور الشيطانية والأحلام واللاوعى »[2] .

هذا عن الرومانسية ، أما الواقعية فإنها ، كما يذكر د. مندور ، « تسعى إلى تنوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره ، وأن ما يبدو خيرا ليس فى حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية ، فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقَّبْنا عن حقيقتهما لوجدناهما يأسا من الحياة أو ضرورة لا مفر منها ... وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تُخْفِى الوحشَ الكامن فى الإنسان ... إن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية ، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجيه نحو هذا الحل ، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية ، وإنما هى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما

---

(١) د. محمد حسن عبد الله / الواقعية فى الرواية العربية / ٢٥ .

(٢) المرجع السابق / ٢١ .

الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل ... وواصل التيار الواقعي تطوره حتى انتهى عند إميل زولا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى مذهب الطبيعية ، الذى وإن كان يعتبر استمرارا طبيعيا للواقعية إلا أنه فى الواقع قد تقدم فى نفس الاتجاه تقدما واسعا يكاد يجعل منه مذهبا فلسفيا وأدبيا قائما بذاته . فإذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكى تصور الواقع على النحو الذى آمنت بحقيقته ، فإن الطبيعية لا تكتفى بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة ... وهى الأخرى تسعى إلى تصوير واقع الحياة ... ، ولكنها تردّ هذا الواقع العميق إلى حقائق حياتنا العضوية ... واعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث أدى فى الغالب إلى اصطناع الحيوات التى تعرضها تلك القصص ورسم سلوكها فى الحياة طبقا لمقتضيات المذهب ووفقا لمنطقه الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تفسح للوراثة أكبر مجال » .

وهناك لون آخر من الواقعية هو الواقعية الاشتراكية ، تلك التى اعتنقها الكُتّاب السوفييت بعد الثورة الشيوعية وفسروا بها المصطلح تفسيرات جديدة ، « وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلا وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع ... وهى تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله »[1] .

وهذا اللون من الواقعية هو الذى يسميه الأستاذ عباس خضر بالواقعية الهادفة أو الواقعية الواعية ، « تلك التى تنظر للإنسان لا على أنه صورة تُرْسَم للمتعة

(١) د. محمد مندور / فى الأدب ومذاهبه / من الفصل الخاص بـ « الواقعية » .

والتسلية بل باعتباره كائنا اجتماعيا متطورا ، وأن تطوره يكون بتحسين واقعه وتهيئة الفرص لكى يستكمل سعادته فى الحياة ... وهى تتحقق بكل تعبير فنى عن الواقع الاجتماعى يستهدف تثبيت ما فيه من قيم أصيلة صالحة وتعميق ما أخذت فيه أو تصبوه إليه الجماعة أو الإنسانية من قيم منشودة ، وتفسير ما فى المجتمع من قيم فاسدة وأوضاع سيئة ومفهومات مضللة . وكل شىء فى الحياة يصلح للتداول الأدبى ما دام موضوعا لانفعال الأديب وتأثره »[١] . ومن الواضح أن عباس خضر لم يجعل محور الواقعية هو الطبقات الكادحة فى المجتمع ، ولم يحصر الأحداث الروائية فى الصراع بين الطبقات .

وهناك لون من الواقعية يسمى الواقعية التسجيلية . وقد حاول د. محمد حسن عبد الله أن يحددها فذكر أنها « تتخذ من رصد الظواهر والمظاهر فى جانبها الحسى مجالا لها . ولا يعنى ذلك بالضرورة أنها تتجاهل الجوانب النفسية، ولكنها تعطيها مرتبة ثانية أو ثالثة ، وإذا اتجهت إليها فإنها تجعل السبيل إلى إدراكها هو الحركة الحسية والمظهر الخارجى . ولكنها لا تقف عند الظاهر الحسى ، وإنما تتعداه إلى محاولة جعله علامة على وجهة نظر خاصة . وهذا بدوره يقتضى ضرورة وجود عنصر الاختيار فى النقل عن الحياة . فهذه الواقعية تقوم إذن على أصول فنية إيجابية وليست رأيا فى الفن يحاول أن يطرح الأصول ويستسلم لعطاء الحياة كما تمليه الحياة »[٢] .

من هذا العرض السريع لألوان الواقعية المختلفة يتضح أن هناك سمات

---

(١) د. محمد حسن عبد الله / الواقعية فى الرواية العربية / ١١ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق / ٢٩٠ وما بعدها .

مشتركة بينها جميعا : فالواقعية تتناول الواقع ، لكن ليس أى واقع بل الواقع الاجتماعى ، وذلك فى مقابل الرومانسية التى قد تتناول الواقع النفسى للشخصيات ، وقد تدير عينيها عن المجتمع وتنطلق إلى أحضان الطبيعة أو الماضى الذى توشّيه بغلالة زاهية . والواقعية أيضا تهتم بالشعب الكادح وتوليه عنايتها ، على عكس الآداب الأرستقراطية التى كانت تدور حول أفراد الطبقة الغنية الحاكمة وتصبّ عليهم مدائحها وتمجدهم بالحق وبالباطل وتعزو إليهم كل فضل وتراهم وحدهم علة كل تقدم وانتصار . وسواء بعد ذلك أكانت متشائمة ترى أن الحياة شر وأن القيم الأخلاقية زيف وبهتان أم كانت متفائلة ترى أن المستقبل للمستضعفين المظلومين ، وسواء وقفت عند الخارج وسجّلته وحمّلته بدلالتها أو تعمقت فى تفسير الأحداث وتتبعتها إلى أصولها الاقتصادية والسياسية والدينية والنفسية ... إلخ ، فهذه كلها أشياء ثانوية . وهناك سمات أخرى للواقعية ، إذ لابد لها مثلا من الموضوعية ، بمعنى أن على الأديب أن يكون محايدا لا يرينا شخصه ولا يُسْمعنا صوته أثناء الرواية ، بل عليه أن يقول لنا ما يريد أن يقول من خلال الأحداث والحوار والسرد الذى يوهمنا بأننا أمام الحياة وجها لوجه .

« والعناية بالأسلوب تعبر عن تدخل آخر يرفضه الواقعيون . وليس مصادفة أن يوصف بلزاك برداءة الأسلوب عند لانسون وغيره . ومثل تلك الأوصاف لاحقت زولا أيضا ، ذلك لأن الأسلوب عندهم وسيلة لا غاية »[1] .

« وتتميز الواقعية كذلك بخاصية الحرص على سرد التفاصيل الخارجية بوجه

---

(١) السابق / ٦٥ .

خلص »[1] ، وهذا الحرص من جانب الواقعيين إنما يهدف إلى الإيهام بالحياة ، كتصويرهم الشارع مثلا وقد تناثرت فيه ورقات هنا وهناك ، وعلا فيه صوت بائع البَلِيلة ... إلخ ، وهو ما من شأنه أن يجعلنا نحس بالشارع إحساسا قويا بحيث نظنه شارعا حقيقيا لا شارعا على الورق . » ومن مميزات الواقعية أيضا رفض المغامرة والقدرية العشوائية، وذلك نابع من الحرص على الموضوعية وربط السبب بالمسبب . وقد كان لهذه الميزة تأثيرها الواضح فى بناء الرواية الواقعية ، فقد بدت أكثر منطقية وتماسكا من سابقاتها ، إذ صارت بناء بكل ما توحى به الكلمة من تجميع للجزئيات ووضعها فى نظام يبرر وظيفتها »[2] .

ونحن لو رجعنا إلى إنتاجنا القصصى منذ محاولاته الأولى التى بذلها أدباؤنا ليكون إنتاجا فنيا لوجدنا الرومانسية والواقعية تتنازعانه بل قد تتوازيان فى بعض نماذجه : نجد ذلك عند صالح حماد فى قصصه التى تنزع إلى وصف العيوب الاجتماعية وتُفْصِح عن الرغبة فى الإصلاح . وهو يذكر صراحةً فى مقالاته النقدية أنه يتجنب المدهش والغريب والشاذ ويقترب من الحقيقة والواقع ، ولذلك يهتم بذكر التفاصيل التى تتعلق بالمكان أو الحادثة أو الموقف ، فضلا عن أنه حاول تبسيط أسلوبه وتقريبه من المستوى الشعبى . فهذا كله اتجاه واقعى ، غير أن نزعته الرمانسية التى أتته عن طريق الشعر والأدب الفرنسى تبدو فى

---

(١) السابق / ٧٣ ـ ٧٤ .
(٢) السابق / ٧٥ .

اهتمامه بالجو وعناصر الطبيعة وتدخله فى القصة ، إذ يدير بنفسه الحوار ويسرد الأحداث[١] .

لكن الرومانسية تعود كرة أخرى فتطغى على الجو الأدبى بتأثير المنفلوطى سواء عن طريق أقاصيصه الموضوعة أو رواياته المترجمة ، فهو يحتفى بأسلوبه وينتقى ألفاظه وينتخب عباراته ويحتفل بموسيقية جمله . وهو فى قصصه يتغنى بفرديته ويعرض « صوره » من خلال ذاته ، شأنه فى ذلك شأن الرومانسيين الذين لا يغفلون عن أنفسهم أبدا . وهو لا يأنس إلا بقصص البائسين من العشاق والمحزونين الذين نكبتهم الأرزاء[٢] .

وإذا كانت الرومانسية قد صبغت إنتاج المنفلوطى ، فإن محمد تيمور (رغم أن له ديوان شعر تسوده روح رومانسية حزينة وتظهر حتى فى عناوين قصائده مثل « سلطان الليل ، وخواطر الوحدة ، والدار الجزينة ، والشفق ، وليلة » ، تلك القصائد التى ينكبّ فيها على مشاعره ، أو يصف الطبيعة ملقيا عليها انفعالاته ، أو يتناول موضوعا اجتماعيا بطريقة رومانسية ، ورغم أن له كثيراً من مقالات الشعر المنثور بعنوان « الوجدان » تدور حول مناجاة الطبيعة والبكاء وحرقات النفس) هو، كما يقول النقاد ، « مبتكر التصوير الواقعى للحياة الاجتماعية الحديثة ، فقد تمرد على طبقته وخلع رداء الأرستقراطية ليندمج فى الطبقات الشعبية يدرس أفكارها ورغباتها ويتعرف عن قرب إلى نقائصها ومعايبها ليجعل من قصصه ومسرحياته صورة للحياة صادقة حية مقنعة »[٣] . وهو ، فى تصويره

---

(١) انظر سيد حامد النساج / تطور فن القصة القصيرة / ٦٥ ـ ٧٣ .

(٢) المرجع السابق / ٨١ ـ ٨٤ .

(٣) السابق / ٨٨ .

للشخصيات ، يحاول أن يرسم كل ما يحددها من ملامح وزى وحركة حتى تستقر صورتها فى النفس وكأنما يراها القارئ بعينيه ، وإن جاء ذلك على حساب التعمق فى نفسيتها[١] . كذلك فإنه يتخير لحواره لغة سهلة مُعْرَبة يمكن تطويعها لكى تلائم الأشخاص والآراء ، لكنه كان يُضْطَرّ بين الحين والحين إلى اصطناع كلمات عامية أو تركية للإبانة عن طبقة أحد شخوصه مثلا أو لإبراز اللون المحلى ، كما أن حواره يمتاز أحيانا بأنه مقطّع تبعا للأشخاص والمواقف ومرتبط بالسلوك والحركة ارتباطا وثيقا[٢] . وقد نادى أيضا « بضرورة خلق أدب مصرى محلى صادق فى تعبيره »[٣] .

وبعد ذلك بأربع سنوات نجد عيسى عبيد يصدر أولى مجموعاته القصصية « إحسان هانم » ثم يتْبِعها بمجموعته الثانية « ثريا » فى العام التالى ، وهو نفس العام الذى نشر فيه أخوه شحاته مجموعة قصصية له بعنوان « درس مؤلم » . وكان المذهب الذى صدرا عنه فى إنتاجهما هو « مذهب الحقائق » كما سَمّياه[٤] ، وهو جد قريب من مذهب الطبيعيين ، الذين يهتمون اهتماما شديدا بالملاحظة وكتابة السجلات والذين يرْجِعون تصرفات الإنسان وسلوكه إلى الجانب الفسيولوچى فى شخصيته ويهتمون بالوراثة كعامل ثان . وقد اهتم عيسى عبيد بالأسرة من الناحية الاجتماعية ، واهتم كذلك بالمرأة وجعل من أسمائها

(١) السابق / ٩٢ .
(٢) السابق / ٩٧ .
(٣) السابق / ١٠٣ .
(٤) السابق / ١٢٢ .

عناويــن بعض قصصه مثل « إحسان هانم » و « ثريا »[١] .

ثم هناك فى هذه الفترة نفسها القصص القصيرة التى نشرها حسن محمود بمجلة « السفور » وجمع فيها بين الواقعية والرومانسية ، فموضوعاته اجتماعية تتناول أمراض المجتمع وعيوبه متمثلة فى أشخاص من الطبقات الدنيا يسلكون سبلا شاذة مدفوعين ببعض الدوافع الخفية ، ويواجهون مآسى يتصل بعضها بكيفية الحصول على لقمة العيش ، وبعضها الآخر بالحياة الزوجية التى ينعدم فيها أحيانا عناصر التوافق والمحبة والانسجام العاطفى . كذلك نجد لديه قصصا تدور حول الخرافات والبدع التى تهيمن على أفكار السذج من أبناء الشعب[٢] . وهو يتناول الأحداث الواقعية بأسلوب شاعرى رقيق ، وتكاد لغته أن تبلغ قمة السرد الممتع . وتبدو رقة أسلوبه وشفافية لغته فى وصفه لعناصر الطبيعة والجو المحيط بالبطل ، كما يحاول أن يربط بين عناصر الطبيعة وحالة الجو وبين حالة الشخصية النفسية ، وقد يعلو صوته فى بعض قصصه[٣] . وهذه كلها خيوط رومانسية ، وإن كان الغالب عليه الاتجاه الواقعى ... وبهذا نصل إلى المدرسة الحديثة فيما يخصّ القصة القصيرة .

كذلك فلو رجعنا إلى أهم القصص الطويلة التى ظهرت قبل «حواء بلا آدم» فسوف نجد الاتجاه المذهبى هو نفس الاتجاه فى الأقصوصة : لقد أراد محمد لطفى جمعة مثلا لقصته « فى وادى الهموم » ، التى صدرت سنة ١٩٠٥م،

---

(١) السابق / ١٣١ .

(٢) السابق / ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(٣) السابق / ١٥٩ ـ ١٦٠ .

أن تكون قصة واقعية ، إذ حمل على القصص الخيالية التى يجلس كاتبها فى غرفته متخيلا الحقول الخضراء والحدائق الغناء وغدران الماء والطيور المغردة والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام والجفاء واللقاء(١) . ولكن هذه القصة لم تخل مع ذلك من التأثير الرومانسى من حيث أسلوبها الذى تعلو فيه رنة الخطابة ، ويكثر فيه الاقتباس من الشعر والإكثار من الاستفهام والتعجب مع العناية بإبراز الحكمة والموعظة(٢) .

وهناك « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل ، التى تجمع كذلك بين الرومانسية والواقعية : الأولى بتصويرها للشقاء العاطفى ووصفها المجنّح للريف ولياليه الساجية ، والثانية بتسجيلها لكثير من عادات الريف وتقاليده . وقد ذكر الأستاذ يحيى حقى أنها تجعلك تعيش فى الريف وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه ، إلى جانب أن الحوار فى كثير من الأحيان مكتوب باللغة العامية(٣) .

وهناك أيضا ترجمات المنفلوطى التى تدور حول الحب المثالى بأسلوب شاعرى ، ثم بعد ذلك إنتاج عيسى عبيد فى القصة الطويلة ، التى جرى فيها

---

(١) انظر المقدمة التى كتبها جمعة لهذه القصة (مطبعة النيل بمصر / ١٩٠٥م / ٣ ـ ٥) .

(٢) د. طه وادى / مدخل إلى تاريخ القصة المصرية (١٩٠٥م ـ ١٩٥٢م)/٢٥ .

(٣) فجر القصة المصرية / ٤٦ . وانظر تحليلا نقديا مفصلا لهذه القصة فى الفصل الأول من كتابى « فصول من النقد القصصى » ,فصل « هيكل روائيا » من كتابى « محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا » أيضا .

على المذهب الطبيعى كشأنه فى قصصه القصيرة .

وهناك كذلك « إبراهيم الكاتب » للمازنى (١٩٣١م) ، وهى تصور قلق بطلها إزاء نماذج المرأة التى أفرزها المجتمع وعجزه عن أن يكمل مع إحداهن تجربة حب ترضيه ، وتغلب عليها الرومانسية ، إذ نجد فيها التحليل النفسى ومحاولة استبطان الشخصية[١] .

وتأتى بعد ذلك « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، التى تتغنى بالوطنية بصورة مثالية مقدسة ويقع جميع أبطالها فى حب محروم . ثم ننتهى إلى « حواء بلا آدم » ، التى صدرت للاشين عام ١٩٣٤م .

من هذا العرض السريع يتضح لنا كيف كان التياران الواقعى والرومانسى يتنازعان الإنتاج القصصى طويله وقصيره . والآن نتكلم عن المدرسة الحديثة التى كان طاهر لاشين أحد أعضائها لنعرف ما الذى نادت به ، وكيف طبق كاتبنا دعوتها فى قصصه . وقد نشأت المدرسة الحديثة ، كما يقول يحيى حقى[٢] ، فى أحضان ثورة ١٩١٩م منبعثةً من حاجة ملحة لإيجاد أدب واقعى متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير ، وأصدرت صحيفة « الفجر ـ صحيفة الهدم والبناء » فى سنة ١٩٢٥م . ويواصل يحيى حقى الكلام فى هذا الموضوع قائلا : « لم نفكر أول الأمر فى نشر قصص مصرية مؤلفة . كنا نؤمن بالترجمة لتفوق القصص الأجنبى بحيث كان من العبث أو الجنون مجاراته ، لكننا عدنا فقلنا إننا

---

(١) د. طه وادى / مدخل إلى تاريخ القصة المصرية / ٥٠ .

(٢) فجر القصة المصرية / ٧٦ .

نأمل أن نخلق أدبا جديدا... وبعد جدال عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة . والذى شجعنا أن محمد تيمور كان قد بدأ فعلا فى كتابة القصص . وأول محاولة لمحمود طاهر لاشين كانت قصة فى مجلة « الفنون » اسمها « صحّ » لم تكن جيدة ، فواظبنا على إصدار المجلة وعلى نشر قصةٍ كل أسبوع فاشترينا الحروف والأدوات ، وطبعنا عليها « سخرية الناى » ، وهو مجموعة قصص لمحمود طاهر لاشين »[١] .

ثم يستطرد يحيى حقى ذاكرا أسماء القصاصين الذين قرأ لهم هو وزملاؤه من إنجليز وفرنسيين وإيطاليين وأمريكان ، إلى أن انتقلوا إلى الأدب الروسى الذى بدا لهم (كما يقول سيد حامد النساج) أدبا واقعيا والذى « تأثروا به فى اختيار أبطالهم من العمال والفلاحين ومن الفقراء الذين ظلمتهم الأنظمة الاجتماعية ومن رجل الشارع الذى حرمته الحياة بهجتها ورونقها فأصبح فى الحضيض ، بينما يرتع غيره من أصحاب الأموال وذوى المناصب فى دنيا اللهو والعبث والمجون. كما فضحوا فى قصصهم النفاق الذى كان سائدا فى المجتمع ، واهتموا بالموضوعات الاجتماعية التى تهدف أولا وقبل كل شيء إلى تصوير الواقع وتحليل النفس بما تنزع إليه من مختلف المنازع والأهواء »[٢] .

ويصف د. حسين فوزى أعضاء المدرسة الحديثة بأنهم « مدرسة السخرية بالحياة البرچوازية الرتيبة . اشتراكيون دون انضواء تحت لواء . يتابعون أخبار ثورة لينين فى سنواتها الأولى ، وليس فيهم شيوعى واحد . إنما كده حبا فى الثورات،

---

(١) المرجع السابق / ٧٩ .

(٢) سيد حامد النساج / تطور فن القصة المصرية / ١٧٢ .

لله في لله ! » . ثم يمضى قائلا : « كلهم نشأوا على معرفة قويمة بأدبهم العربى . ينادون بتجديد أنماطه وقوالبه مع الاحتفاظ بسلامة اللغة ، وإن ذهب بعضهم إلى المطالبة بالتحرر من قيود الفصحى فى الرواية العصرية ، أو على الأقل لغة الحوار »[١] .

وقد ظهر الاتجاه الاشتراكى بقوة عند واحد منهم هو الأستاذ إبراهيم المصرى، وذلك فى مقالاته وفصوله التى جمعها وأصدرها فى الثلاثينات فى كتب مثل « صوت الجيل » و « وحى العصر » وغيرها . فمثلا فى كتابه «الأدب الحديث» نجده يقول : « والواقع أن الضعف فى تفكير جوستاف لوبون يرجع إلى استخفافه بالعوامل الاقتصادية فى الحياة العالمية ، وإهماله بحثها والنظر فيما قد يترتب عليها من تبدل رئيس فى أنظمة الحكم »[٢] ، وفى كتابه «وحى العصر» (١٩٣٥م) نجده يوازن بين الأدب البرجوازى الكسول الناعم المترف والأدب الشعبى الداعى إلى الجهاد وإنصاف الطبقات الكادحة ، كما يتحدث عن الاشتراكية والأدب الموجّه فى روسيا السوفييتية[٣] .

لكنى لا أظنهم اعتنقوا الفكر الماركسى . حتى إبراهيم المصرى ، الذى يتحمس فى كتبه التى أشرت إليها للفكرة الاشتراكية والطبقات الكادحة نراه مثلا فى مقال له من كتاب « الأدب الحى » عنوانه « بين العلم والدين» ، يقول إن للعلم ميدانه وللدين ميدانه ، وإن من الخطإ أن يظن العلم أنه بديل عن الدين، وإن أساس الأخلاق هو الإحساس الدينى لا كما يريد البعض إقامته على أساس

(١) د. حسين فوزى / سندباد فى رحلة الحياة / ٢٩ ـ ٣٠ .
(٢) ص ٤٧ .
(٣) ص ٢٥ وما بعدها .

علمى بيولوچى أو فسيولوچى ... إلخ .

وهذا يحيى حقى فى مقدمة « سخرية الناى » يقول ، عن أعضاء « المدرسة الحديثة » أيضاً إن « تقسيم المجتمع عندهم هو إلى غنى جاحد وفقير مظلوم ، فلم يكن لديهم إحساس بالفروق بين الطبقات وخصائصها وأسباب نشأتها على الرغم من أن أنباء ثورة روسيا كانت تصل إلى أسماعهم ولكن فى صورة مبهمة، وأن كتاب كارل ماركس بين أيديهم ، ولكنه كان عسير الهضم على معدتهم. لا أظن واحدا منهم قد جاوز صفحاته الأولى »[١] .

اهتمت المدرسة الحديثة فى قصصها إذن بالشعب الكادح ورجل الشارع الذى حُرِم بهجة الحياة ، وهاجمت المنافقين والمتبطلين وثارت على أدب اللفظ والزخرفة التعبيرية الذى إذا فَتَّشْتَه لم تجد له مضمونا ذا قيمة ، ودعت إلى الواقعية .

ويُعَدّ أحمد خيرى سعيد ناظرُ المدرسة الحديثة ، على الرغم من قلة إنتاجه ، مَعْلَماً من معالم التطور فى فن القصة القصيرة التى تتجه نحو الواقعية فى كل شيء : فى موضوعاتها وأحداثها ورسم شخوصها والحوار الذى يدور على أفواه هؤلاء الشخوص[٢] ، فهو ينتقى أشخاص قصصه وموضوعاتها وأحداثها من البيئات الدنيا والوسطى فى المجتمع المصرى ، ويتناول مشكلات الناس العاديين ، إذ يصور لنا معاناة الطبقة الدنيا من الفقر والجهل والمرض ، ويصف لنا البيئة

(١) ص (ط) .

(٢) سيد حامد النساج / تطور فن القصة القصيرة / ١٨١ .

المكانية التى تعيش فيها هذه الطبقة محدّدا حتى اسم العطفة ، ويصدق فى نقله عن الواقع : فالكناس مثلا فى « جناية أم على ولدها » واقف فى مدخلها يثير التراب والأقذار من على الأرض ، والأطفال مستندون إلى الجدران المتهدمة ، والرجال يتبولون فى غير خجل[١] . وتقابل هذه الطبقةَ الفقيرةَ الكادحةَ طبقةٌ أخرى يصورها أحمد خيرى سعيد أيضاً فى قصصه القصيرة بنفس الدقة مبرزاً أمراضها وعيوبها ومشكلاتها الخطيرة ، تلك هى طبقة الأغنياء والحكام وأصحاب الجاه الذين انعدمت عندهم المثل واختفت الأخلاقيات[٢] . ويلعب الحوار دورا هاما فى قصص خيرى سعيد ، إذ يعتمد عليه فى الكشف عن زوايا الشخصية وأبعادها واتجاهاتها ويحافظ فيه على واقعية الأداء فيستنطق الشخوص ألفاظا لا يمكن أن تصدر إلا منهم ، ويقطّع جمل الحوار حسب نطقها لا حسب ما يكتبها القاص بعيدا عن المجال الواقعى للموقف الذى يدور فيه الحدث[٣] .

والآن إلى إنتاج طاهر لاشين . وقد سبق أن ذكرت فى أول هذا الفصل أن من الصعب القول عن عمل قصصى إنه « واقعى » تماما ، أو « رومانسى » مائة فى المائة ، وقلت إن هذا الكلام يصدق أكثر على طاهر لاشين لأنه كان من الرواد ، ولم تكن المذاهب الأدبية قد هُضِمَتْ بعد فى بيئتنا الأدبية . ولفرز الخيوط الواقعية من الخيوط الرومانسية فى قصصه فإننا سنلجأ إلى نفس المنهج

(١) المرجع السابق / ١٨٧ ـ ١٨٨ .

(٢) السابق / ١٩٠ .

(٣) السابق / ١٩٤ .

الذى اتبعناه حتى الآن ، وهو الوقوف أمام العمل الأدبى نفسه وتحليله .

ونبدأ باللغة . ولو رجعنا إلى أسلوب لاشين لوجدناه ، كما قلت فى الفصل الخاص بالأسلوب ، أسلوبا قويا محكما فيه احتفاء باختيار اللفظ وتجويد صياغة العبارة ، واهتمام بالفخامة والرنين . وهو بهذا يجمع بين الكلاسيكية التى تهتم بالقوة والتجويد وبين الرومانسية التى من سماتها عند بعض الأدباء الفخامة والرنين . كذلك تظهر الرومانسية لديه فى كثرة ما يورده من عبارات التعجب ، أما الاتجاه الواقعى فإنه قد يظهر فى تطعيمه عباراته بكلمات عامية . ولا أظن من المقبول أن نعُدّ وقوعه فى الخطأ اللغوى فى الحين بعد الحين سمة من سمات الواقعية ، فإن الخطأ خطأ فى كل الأحوال ، ولم يقل أحد إنه قيمة فنية نضعها نصب أعينا ونحاول أن نحققها . وبعض النقاد قد يذكر رداءة أسلوب بلزاك مثلا ، ولكن ينبغى أن نعرف أنه كان من الأفضل لو تنزه بلزاك عن هذا النقص . قد يصح أن يُذْكَر هذا النقص عنده هو وأمثاله للتعزية حتى لا ييأس من يخطئ ، لكن لا ينبغى أن يُذْكَر أبدا على أنه ميزة يسعى الإنسان إليها ويحرص عليها . أما اللغة العامية فقد سبق أن ذكرت أنها مقبولة ما اقتصرت على كلمة تُعْطِى ما لا تعطيه الكلمة الفصيحة . لكنى قد لاحظت أن لاشين يسرف فى استخدام العامية ، وأنه أحيانا ما يستخدمها بدون مبرر فنى إطلاقا . ويتحول استخدام العامية إلى مشكلة حينما تُلْتَزَم فى كل الحوار فى الوقت الذى تُلْتَزَم فيه الفصحى سرداً ووصفا . وهذه المشكلة لها أكثر من وجه : فمن جهة سوف تحرم المواطن العربى التى تختلف لهجته العامية عن لهجة الحوار فى القصة من الفهم

والاستمتاع . ونحن حرصاء على تحقيق الوحدة العربية التى من عواملها وحدة اللغة . ومن جهة أخرى سوف تقابل قارئَ المستقبل فى نفس وطن الأديب الذى استخدم العامية نفسُ العقبة . ذلك أننا لا نهتم باستنباط القواعد التى تحكم اللهجات العامية نطقا وضبطا ، إلى جانب أنها سريعة التغير على عكس الفصحى التى تمتاز بقدر من الثبات أكبر.

وفى قصص طاهر لاشين نجد حوار المجموعة الأولى منها (وهى مجموعة « سخرية الناى ») عاميا كله إلا فى أقصوصتين هما « الوطواط » و« منطقة الصمت » : فأما فى هذه الأخيرة فقد جعل أديبنا الحوار كله فصيحا ، وأما فى « الوطواط » فقد التزم الفصحى فى حديث الأب مع ابنته ، أما بين الأب وخدمه أو بين الخدم بعضهم وبعض فإنه التزم العامية . وإلى القارئ جزءاً من حوار الرجل وابنته :

« أبى ! أبى !

فعاد فواجهها ثم قال :

ـ أوتشعرين بهذه الكلمة ؟ أوتشعرين حقا بأنى أبوك ؟ إذن لماذا تموّهين علىّ ؟ لماذا تحاولين أن تتخذى منى مسخا تعبثين به ؟

ـ يا إلهى ! علامَ كل هذا ؟

فقال الوالد محتدما :

ـ على شخصيتى ، على كرامتى ، إن لم يكن من أجلك . أفهمت ؟ ... إلخ »

أما الحوار التالى فيدور بين الأب والخادمة :

« قال بصوت مرتفع :

- ما لك ؟ ما سمعتيش ؟

فقالت الخادمة بتلعثم وهى تفرك راحتها :

- بس يا سيدى .

- ما لك لَوْيَة بوزك على الصبح ؟ يا فتاح يا عليم !

- بس يا سيدى ، ستّى عايدة .

فقال فى تهكم الضّجِر :

- ما لها ستّك عايدة ؟

فصمتت الخادمة

- دخلت الصبح ... إلخ »

وأنا لا أدرى على أى أساس جعل طاهر لاشين الأبَ وابنتَه يتحاوران بالفصحى ، والخدم يتحدثون بالعامية . إن حجة الواقعية هنا لا تُجْدِى . صحيح أن الأب وابنته متعلمان على عكس الخدم ، لكن من قال إن المتعلمين يتحاورون فى الواقع باللهجة الفصيحة ؟ ثم كيف نوفق بين لهجة الأب الفصيحة فى حواره مع ابنته وبين لهجته العامية فى حواره مع الخدم ؟ إن هذا دليل اضطراب . وهذا الاضطراب نجده أيضا فى مجموعته الثانية « يحكى أن » ، ففى قصة « القَدَر » مثلا نجد الحوار يدور بين عزيز (المدرس) وبين أمه باللهجة الفصحى . وأنا لا أدرى لماذا كان الحوار بينهما بالفصحى مع أن المفروض أن الأم غير متعلمة ، ومن ثم فالموقف من هذه الناحية يشبه موقف الأب مع خادمته فى أقصوصة « الوطواط » . فهل نقول إن أساس التفرقة هنا اجتماعى وليس

ثقافيا ؟ لكنا وجدنا الأب هناك ، وهو أرقى اجتماعيا من أم عزيز ، يحادث الخادم باللهجة العامية . ويزداد الاضطراب فى أقصوصة مثل « الفخ » حيث يدور الحوار بين جلال ومجدى بالعامية وتارة بالفصحى ، هكذا :

« ـ الرجل ده قصيّر شوية ؟

ـ أيوه .

ـ وشنبه كبير واصفر ؟

ـ أيوه .

ـ ووشّه أبيض ومسحوب ؟

ـ أيوه .

ـ عال ! ومناخيره واقفة زى مناخير الأتراك ؟

ـ أيوه

ـ عال عال ! اسمع بقى لما أكمل لك بقية الحكاية : ثم إنه ليحكى لك أثناء الطريق حكاية طويلة عريضة مؤداها أن أباه كان من طبقة الأغنياء ، اسمه جوهرى بك على ما أذكر ، وكانت له ضيعة تضم مائة فدان من أجود أراضى القليوبية وأخصبها ... إلخ » .

وواضحٌ انتقال الحوار فجأة من العامية إلى الفصحى ، وربما كان السبب أن الجزء الفصيح من الحوار يصب فيه جلال حكايته التى تعتبر قصة داخل القصة فيتحول الحوار إلى نوع من السرد يجب أن يؤدّى بالفصحى كالسرد العادى . لكن الأغرب من هذا أن الحوار فى أقصوصة « الودع » يدور بين سيدتين عاميتين باللهجة الفصيحة ، مع ملاحظة أن إحدى السيدتين ضاربة

ودع ، فكان المتوقع أن يكون هذا سببا آخر كي يجيء الحديث عاميا يناسب هذه المهنة وجوّها . أقول : « كان المتوقع » ، وذلك على حسب ما نخمّنه من الأساس الذى يقيم عليه طاهر لاشين تفرقته بين الحوار العامى والحوار الفصيح ، فقد سبق أن قلت إنه ينبغى فى السرد أن نلتزم الفصحى ، أما الحوار فيراعَى فيه أن يكون بالفصحى المبسطة التى تقترب قدر الإمكان من اللهجة العامية فى تراكيبها مع احتفاظها بقواعد النحو والصرف . وطاهر لاشين نفسه فى حواره الفصيح يحقق هذا التوازن المطلوب فى عبارة الحوار القصصى بين شكلها الفصيح وروحها التى يجب أن تشفّ عن مستوى المتحدث الثقافى والاجتماعى والنفسى. وهذا الحوار مثال على ما أقول ، وهو يدور بين العرافة وقاصدتها(١) :

« وجمعت العرافة الودع وهزّته وهى تقول :

ـ الودع صريح فصيح ، وأنت تريدين الحق لا التلميح .

ولم تُلْقِه هذه المرة على الفور بل احتفظت به بين كفيها ونظرت إلى الزائرة تسألها هل اكتفت أم تطلب المزيد . فترددت المرأة بما ينوشها من كرب وضيق ، ثم طلبت إلى العرافة أن تستمر فنثرت أسماءُ رموزَها ثم قالت :

ـ لقد نلْتِ ما تطلبين مع عثمان : طلّق امرأته وحَلَلْتِ أنت محلها . ذهبت المسكينة إلى حيث لا يعلم إلا الله ، ولكنها تتبع أخباركما لأنها تجد فى ذلك عزاء ، أما أنتما فعشتما معا سبعة أشهر أو سبع سنين .

---

(١) ماذا يقول الودع ؟ (يحكى أن) .

- بل ست سنين .

- لا بأس ، فهذا حساب الودع . على أن هناءك لا يتم لأن قلب عثمان قد تحول عنك ، فالرجل الذى سمع كلامك مرة يسمع كلام غيرك مرة أخرى. امرأة سمراء تلح على أذنه ، وهى صديقتك ، وقد أَكَلَتْ معك عيشا وملحا ، ولكن تلك حال الأنذال ، فاحتسبى عليها بالحى الذى لا يموت » .

وهذا التوازن يظهر على أفواه فى الكلمات والعبارات التالية التى وردت فى الحوار السابق : « الودع صريح فصيح ، وأنت تريدين الحق لا التلميح » ، فالعبارة بسيطة ، وما فيها من سجع مقصودٌ لملاءمة جو العِرافة والتنبؤ ، وكذلك عبارة « نلت ما تطلبين » ، وهى قريبة من لغة الستات ، وكذلك « ذهبت المسكينة » أيضا . أما عبارة « الرجل الذى سمع كلامك مرة يسمع كلام غيرك مرة أخرى » فهو تركيب قريب من تركيب الجملة العامية . ثم هناك خطف الكلام فى قولها : « امرأة سمراء » بدون مبتدإ ، وكذلك عبارةُ « أَكلَتْ عيشا وملحا » وعبارة « تلك حال الأنذال ، فاحتسبى عليها بالحى الذى لا يموت » اللتان هما فى الواقع عبارتان عاميتان أُجْرِىَ عليهما حكم الإعراب .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى روايته التى صدرت بعد المجموعتين السابقتين وجدنا الحوار جميعه باللهجة العامية ، سواء بين حواء ورمزى المتعلمّين ، أو بين أسرة رمزى بعضها وبعض ، وهى واحدة من أسر الطبقة الراقية ، أو بين حواء وجدتها وخادمتها ، أو بين الحاج إمام والشيخ مصطفى ما عدا بعض عبارات قليلة جدا

ينطقها الحاج إمام بالفصحى مثل « السلام عليكم يا أبا درش » فى مفتتح الرواية، ومثل « نحن فى زمن نعوذ بالله من شره ! اللهم اكتب لنا السلامة من .. من زمن الـ .. الـ .. الأوباش والسفلة . لا حياء ولا اعتبار للسن ولا للعلم ... إلخ »(١) . وقد يمكن تبريره بأن الحاج إمام هنا يحاول الحذلقة كرد فعل لمضايقات شياطين الحى له ، إذ يريد أن يثبت أنه رجل متعلم يتفوق على هؤلاء الأوباش والسفلة .

وتتبقى مجموعته الأخيرة « النقاب الطائر » ، التى يدور الحوار فى كل قصصها بالفصحى ما عدا بعض العبارات العامية التى جِيءَ بها للإيهام بأن ما نسمعه هو حوار واقعى ، مثل : « براڤو » أو قول الأستاذ لتلميذه فى « أحرج ساعة فى حياتى » : « وانت عندك كام ؟ » بدلا من « عندك كم ؟ » .

بعد هذا أرانى لا أفهم ما قاله الأستاذ عباس خضر من أن طاهر لاشين هو « أول كاتب من الرواد المحدثين يكتب الحوار **كله** باللغة العامية »(٢)، إذ رأينا أن طاهر لاشين لم يكن يكتب الحوار كله باللغة العامية ، بل كان أحيانا ما يكتبه بالفصحى ، وأحيانا بالعامية ، وأحيانا يضطرب بينهما ، اللهم إلا إذا كان المقصود أنه قد كتب الحوار كله فى بعض قصصه باللغة العامية ، فهذا شيء آخر، وفى هذه الحالة نتفق معه .

قلت إن القُصَّاص الذين يكتبون حوار قصصهم باللغة العامية إنما يفعلون

(١) حواء بلا آدم / ٢١ .

(٢) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٢٦ .

ذلك بقصد تحقيق الواقعية ، لكننا ناقشنا هذا وبيّنّا أن الواقعية يمكن أن تتحقق عن طريق الحوار الفصيح الذى يحمل عَبَق الروح العامية ويكشف عن نفسية صاحبه كما رأينا فى الحوار الدائر بين ضاربة الودع وقاصدتها . وعلى هذا فنحن لا نوافق الأستاذ يحيى حقى فى قوله ، عن تملص طاهر لاشين من سلطان الفصحى عند نقل حوار العامة ، إنه «يكتب طبقا لنطقهم طلبا للصدق»[١] . وقد بينت حيثيات هذا الرأى فيما مضى ، فضلا عن أن الصدق والواقعية فى الفن ليسا يعنيان نقل الواقع كما هو ، وإلا فأين يكون الفن ، وهو قائم على تدخل الفنان من خلال عملية الاختيار والتحوير ، وعلى إعطاء أحداث الحياة التى قد تكون عادية مدلولات عميقة ؟ إلا أننى ، وإن لم أحبِّذ استخدام العامية فى الحوار، قد لاحظت أن حواره العامى كان بارعا فى بعض الأحيان فى الكشف عن مستوى الشخصيات النفسى والاجتماعى : فهذه زوجة رجل سكير « تصيح بصوت متهدج قائلة : على إيه كل ده ؟ على إيه ؟ يا شيخ اتْوِكِسْ ! ياشيخ قوَل : يا أرض انشقى وابلعينى ! من كُتْر اللى بتجيبه فى إيدك وانت داخل ؟ »[٢] . وهذا زوج متنطع مغرور يظن بنفسه الذكاء الخارق والمقدرة العظيمة على معاملة « الستات » فيقول لصديقه بعد أن خانته زوجته وخدعته متظاهرة بالطاعة : « إيه رأيك بقى يا خفيف ؟ أهى رجعت عاوزه تبوس إيدى زى الكلب ! ها ها ها »[٣] .

هذا عن الأسلوب ، أما عن الحيادية التى تتطلبها الواقعية فإننا لا نجدها

---

(١) مقدمة « سخرية الناى » / ب .

(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٣) بيت الطاعة (سخرية الناى) .

متحققة دائما فى إنتاج طاهر لاشين ، وبخاصة فى أقاصيصه الأولى التى كثيرا ما يزج بنفسه فى سردها فيُسْمِعنا صوته وهو يلقى بمواعظه ، كتعليقه فى « بيت الطاعة » على سؤال البطلة لنفسها : « من ترى يكون هذا الشباب ؟ » ، إذ يجيب على ذلك قائلا : « وليس أسهل من الإجابة على هذا السؤال ، فهو حمدى ابن الشيخ إبراهيم التاجر بطنطا ... إلخ » ، وكقوله فى الفقرة التالية : « وليس من المفاجآت إذا قلنا بعد ذلك إن محبةً نشأت بين نعيمة وحمدى ... إلخ » ، فهذا تدخل من الكاتب غير محمود لأنه يفسد ما تقوم عليه الواقعية من محاولة الإيهام بالحياة وإخلاء الطريق أمام القارئ إلى الرواية نفسها وتركه يستنتج ما يريد الكاتب أن يقوله فى قصته دون وعظ منه أو إرشاد كما يفعل طاهر لاشين أحيانا .

ومثل ذلك أيضا قوله : « هنالك هنالك حيث ترقص الطيور المذبوحة ، وتترنم القلوب الجريحة ، هنالك هنالك حيث البغاء جدٌ ليس بالهزل ، تجلس من أجله تلك التى كانت امرأة تحت رحمة المساوم والمقاوم ، هنالك جلست امرأة أحبت زوجها فكرهها ، وتهافتت عليه فعاقبها ، وتحملت أذاه فنكّل بها »(١) . فهذا تدخل من الكاتب ووعظ عالى النبرة ، وكان الأجدر به أن يدع القارئ يفهم هذا من تلقائه من خلال الوسائل الفنية التى يلجأ هو إليها . أما هذه النبرة العالية والتهويل العاطفى الذى يعتمد على المبالغة وتكرار الكلمات والفضفضة الأسلوبية والرنين الموسيقى فهى كلها تأثيرات رومانسية .

(١) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

ومن الشواهد على ذلك أيضا قوله فى « الزائر الصامت »[١] عن ابنة الرجل التى ماتت فذهب ليلا يزور قبرها : « ما بال العصفور لا يشدو ؟ وإذا شدا فأين تلك النغمات والنبرات ؟ إن أناشيده خلاء ، ونبراته جوفاء . والزهرة ، ماذا عن الزهرة ؟ لم يبق لها رواء ، ولا أريج فى الهواء . ذابلة منكمشة كأنها هبت عليها ريح لافحة » ، فإن وصف العروس تارة بأنها عصفور يشدو ، وأخرى بأنها زهرة ذات أريج فوّاح ، وإظهار الحزن بهذه الطريقة المتولهة هو من سمات الأسلوب الرومانسى الفاقع .

غير أن تدخل الكاتب قد يلطّف منه روحه الفكهة ومحاولته أن يُدْخِل الإيناس على نفس القارئ ، كما فى كلامه عن ذلك الرجل المتكبر المنفوخ على الفاضى والذى يصفه وهو جالس فى المقهى يتابع صديقه جلال الذى يعاكس السيدات على الرصيف المقابل ، قائلاً : «واختفت ابتسامة **أبى الهول** فجأة ، واستدار **السيد** فى مكانه وقد احتدمت النقمة فى عينيه لأن يدا امتدت إلى الكرسى الذى احتله بعصاته وجرائده . ولو لم يكن القوم حوله فى شغل من حديثهم ونردهم ونراجيلهم فلم يستبينوا ما حدث ، إذن لأسرعوا إلى إنقاذ الفريسة . ولُربّ رعديد منهم هرول إلى مركز البوليس القريب يطلب النجدة . ولكن هذا محض سوء ظن منا بالسيد ، فإن أساريره ما لبث أن أبرقت بقدر ما تستطيع الإبراق ... إلخ » . إن صوت الكاتب هنا واضح ، ومع ذلك فإن ظرّفه وسخريته يغطيان على هذا العيب الفنى .

---

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

وإذا كانت الواقعية تتميز بخاصّة الحرص على سرد التفاصيل ، والخارجية منها بوجه خاص ، فإن طاهر لاشين يلحّ على هذا الجانب إلحاحا شديدا ، وبالذات فى قصصه الأولى التى لا يُغْفِل فيها شاردة ولا واردة فى وصفه للمكان أو للشخصيـة كمـا فى الوصف التالى فى مطلع أقصوصة « الانفجار »[(١)] :

« صالح أفندى عبد الوهاب تاجر المانيفاتورة بالسكة الجديدة كان واقفا أمام طشت من النحاس على كرسى من خيزران يغسل يديه قبل تناول الطعام ، وإنها لعادة لم يُغْفِلها مرة منذ علم أنها سنّة عن الرسول صلى الله عليه وسلم . وكانت تقوم بعملية الصبّ له خادمة فى نحو الحادية عشرة مشوشة الشعر عجفاء قد بدت ضلوعها من فتوق جلبابها ، كما بدت سلسلتها الفقرية حيث أكل البِلَى إزار ذلك الجلباب . وكانت امرأته فاطمة واقفة على مقربة منه وبين يديها فوطة تنتظر فراغه لتقدّمها له ، أما بِكْر أولاده شاكر فكان على حافة كنبة يتلهى بقراءة إحدى الجرائـد اليومية ، ولم يجرأ على أن يتخـذ مكانـه مـن المائدة غير توحيدة ، التى لم تر الأيام وجهها إلا منذ خمس سنوات . وحتى هذه لم تجرأ على أكثر من ذلك ، فقد كانت تنظـر تجاه أبيها تارة وإلى الطعام أمامها تارة أخرى » . وواضح أنه لم ينس أحد الأشخاص الموجودين بالمكان رغم أن بعضهم لن يقـدّر له أن يؤدى أى دور فـى هـذه الأقـصوصـة كـالخـادم وتوحيـدة الصغيرة . كذلك فإنه لم يغفل الكرسى الذى ينص على أنه من « الخيزران » ، ولا الطشت « النحاس » ، ولا الفـوطة ، ولا هيئة الخادمة وجلبابها وفتـوقه وسلسلتها الفقرية .

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

وهو يصف عنق الحاج إمام فى « حواء بلا آدم » قائلا : « ومدّ عنقه كثير الخطوط المتقاطعة فى عرض القفا والمتوازية فى طول القصبة الهوائية »[١]. ويُلْحَظ هنا اهتمامه بخطوط الرقبة وتقاطعها رأسيا وأفقيا وتحديد مواضعها من القفا والقصبة الهوائية .

وإليك أيضا وصفه لمجدى فى أقصوصة « الفخ »[٢] : « هو فتى فى الثامنة والعشرين، فى تكوينه دقة ، وفى وجهه ملاحة . وإنه لأصغر من سنه حجما وأكبر من سنه نفسا . تعرف فى جبينه العريض نضرة النجابة ، وفى عينيه الواسعتين معنى الوثوق بالنفس ، ولشفتيه الرقيقتين رعشة خفيفة بين حين وآخر كأنما يريد أن يسترسل فى كلام حارّ مندفع » . فهذا تفصيل قد يرهق القارئ . وقد ذكر فلاديمير برميلوف أن تشيكوف « قد ابتكر طريقة جديدة فى وصف المناظر الطبيعية ، فنبذ منهج ترجنيف الذى يعتمد على الوصف الكامل المفصّل واستعاض عنه بالاكتفاء بصفة واحدة أو ميزة بارزة . وقد أوضح هذا المبدأ فى رسالة بعث بها إلى أخيه ألكساندر قال فيها إن الكاتب يستطيع بمجرد إشارة إلى ما تلقيه عجلات الطاحونة المائية من ظلال وما يلتمع على زجاجة مكسورة فوق سد الطاحونة من ضوء أن يرسم صورة قمرية »[٣]. ولا شك أنه أكثر فنية أن يفجر الكاتب بلمسة واحدة أو لمستين من قلمه صورة كاملة فى خيال القارئ

---

(١) ص ١٧ .

(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

(٣) انظر فلاديمير برميلوف / أ . ب . تشيكوف / ترجمة د. عبد القادر القط وفؤاد كامل/ مطبوعات الشرق / ٩٩ .

من أن يرهق ذهنه بالتفاصيل التى تكظه وتعوقه عن تمثل صورة المكان أو الشخصية الموصوفة .

ومع ذلك فلا بد من القول بأن طاهر لاشين قد خفف من تفصيلاته فى قصصه التى كتبها بعد ذلك فكان يكتفى فى تصويره للشخصية ببعض الصفات الموحية مثل وصف الطالب للرجل الغامض فى «الشبح الماثل فى المرآة»(١) بقوله : « ففى ذات ليلة عدت من رياضتى بعد المذاكرة ، وبينما أنا أصعد السلم، وقد كنت أفعل ذلك فى بطء وتثاقل لما نالنى من التعب ، سمعت وقع أقدام خلفى كان متوسطَ السرعة ثم ازداد بطئا ، وبقيت على ما أنا عليه من تثاقل ، فما لبث الصاعد أن أسرع . فلما أدركنى لفظ سلاما أجشَّ غمغمه بين ماضغيه ، فرددتُ باقتضاب وخفوت ، وتقدمنى فرأيته على ضوء القمر المبعثر على السلم طويلَ القامة ، كثُّ اللحية ، وعلى عينيه منظار أسود، وكذلك كانت بذلته » . فها هنا كلمات قليلة ، لكنها توحى بالكثير : فالنظارة والبدلة السوداوان توحيان إلى النفس الغموض والرهبة . ثم إن الرجل لم يوصَف بأكثر من أنه طويل القامة كث اللحية . وحين يعيد الراوى الحديث عن جاره بعد قليل يقول : « الساعة الثانية بعد منتصف الليل ، وهذا مقبل بلحيته ومنظاره » كما لو لم يكن فى الرجل إلا لحية ومنظار . أىُّ إيجازٍ مُوحٍ !

وإذا كانت الواقعية تهتم أكثر بالوصف الخارجى ، فإن الرومانسية ، على نقيضها ، تهتم بنفسية الأشخاص وما يضطرب فيها من انفعالات وعواطف .

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

والقصة التحليلية ، وهى نوع من القصة الرومانسية ، تقوم على الغوص فى أعماق الشخصية وتحليل مشاعرها واستكناه دقائق هذه المشاعر . وقد برع المرحوم لاشين فى الوصف الداخلى ، وبخاصة فى المجموعة الثانية وما تلاها بعد أن استحصد فنه وقَوِى قبضه على قلمه . والنص التالى يكشف لنا نفسية الطالب فى « الشبح الماثل فى المرأة » بعد أن كان قد صمم على أن يكلم جاره الرجل الغامض فى أول فرصة يقابله فيها ويبدى له احتقاره لتوهّمه أنه بسلامه المقتضب إنما أراد إهانته . يقول الطالب : « ولكن ضيقا أخذ يتمشى فى فؤادى، إذ شعرت بروح الإهانة فيما كان من الرجل . إنه تريث عندما أحس بوجودى ، فهو إذن حاول أن يتحاشى لقائى . فلما تبين أننى على إبطائى أسرعَ ليمر بى فى أقصر وقت ممكن . ثم سلامه المقتضب الأجش ، لقد كان أقرب إلى السب منه إلى التحية . إن سلوكه يدل على أنه عاملنى معاملة رجل متغطرس لرجل لا قيمة له . هاجسة صبيانية ، ولكنها ضايقتنى آنئذ وأرّقتنى ، إذ كنت فى ذلك الوقت شديد الاعتزاز بنفسى والاعتداد بها لوفرة ما كنت أقرأ من البحوث الفلسفية ومن سير العظماء . وكانت حداثة سنى تغرينى أبدا بأننى على اتصال روحى بهم بل على مقربة حقيقية منهم . ولم أنم ليلتى قبلما عزمت على أن أعمل على لقائه مرة أخرى فأُرِيَه أنى لست تافها بقدر ما توهم » .

ثم يتاح له أن يقابله ، فما كان منه إلا أنه أخذ يتحدث إليه ، وهو خجلان يتعثر ، عن ذكرياته فى طنطا . فلما افترقا ورجع الطالب إلى شقته دارت هذه الخواطر فى نفسه : « أى هزيمة مُزْرِيَة ؟ هذا ما قلته لنفسى حين وقفت جامدا

مشدوها وسط غرفة نومى . وكنت كلما لجّ بى التفكير فى أننى سحقت كبريائى وحطمت اعتدادى بنفسى لدغتنى الحسرة ، وألهبتْ مخى الحيرة ، وضغط الهم على صدرى حتى كلّتْ أعصابى كما لو كنت قضيت اليوم فى عمل شاق . وعلى رغم اهتياج أفكارى واضطراب مشاعرى تبينت صوتا يهمس إلى ضميرى : هل كانت ثمة هزيمة ؟ أم إننى رجعت مختارا إلى ماهو أصوب، إذ لم أجد ما توهمت من الرجل من احتقار لى أو عداء ؟ وطغى الصخب بادئ الأمر على هذه النغمة الوليدة . على أنها لم تمت بل أخذت تقوى حتى تمشى رنينها إلى عقلى فأصغى إليها . لم لا أكون مخطئا فى ثورتى ؟ لقد خلقتُ جوا كثيفا من سوء الظن ، ونصّبت فيه من إنسان لا أعرفه غريما أهاننى أوّلاً وهزمنى أخيرا ، وهأنذا أُصْلَى من هوسى ما أُصلَى . وطالت حيرتى على غير اقتناع فنفضتها عنى بأن عفوت عما مضى ، وقررت ألا أتدخل فى أمر الرجل بتاتا » .

إن الكاتب قد تتبع مسار الانفعال عند الطالب منذ كان هاجسة صغيرة حتى استفحل ودفعه إلى سخف كثير كما يقول هو عن نفسه ، وسبب له بلبالا عذّبه ونغّص عليه لياليه . ونحن ، من خلال هذا الوصف الداخلى ، نلحظ حركة المد والجزر النفسية التى ترهق روح الطالب وهى تشتد وتعنف حتى تبلغ إلى القمة فتحتدم وتكاد تحطمه وتسحقه ثم ما تلبث مشاعر الرضا أن تداخل نفسه نغمةً وليدة أول الأمر أخذت تقوى حتى تَمَشّى رنينها إلى عقله فأصغى إليها . والكاتب فى أثناء ذلك لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها ، فهو

يتقصى الانفعالات إلى أسبابها ، ويقف عند دقائق التفكير وذرات الخواطر : «إنه تريث عندما أحس بوجودى ، فهو إذن حاول أن يتحاشى لقائى» ، « ثم سلامه الأجشّ المقتضب ، لقد كان أقرب إلى السبٍّ منه إلى التحية » ، « إنه عاملنى معاملة رجل متغطرس لطالب لا قيمة له » ، « لم أنم ليلتى قبلما عزمت على أن أعمل على لقائه مرة أخرى فأريه أنى لست تافها بقدر ما يتوهم » ، « كنت كلما لجّ بى التفكير فى أننى سحقت كبريائى وحطمت اعتدادى بنفسى لدغتنى الحسرة ، وألهبتْ مخى الحيرة ، وضغط الهمّ على صدرى حتى كلّت أعصابى كما لو كنت قضيت اليوم كله فى عمل شاقّ » ، « هل كان حقا ثمة هزيمة ؟ أم إننى رجعت مضطرا إلى ما هو أَصْوَب ... ؟ » ، « وطالت حيرتى على غير اقتناع فنفيتُها عنى بأن عفوت عما مضى ، وقررت ألا أتدخل فى أمر الرجل بتاتا » .

ويَقْوَى هذا الاتجاه التحليلى فى مجموعته الأخيرة « النقاب الطائر » ، وبخاصة فى قِصّتَي « الحب يلهو » و « تحت عجلة الحياة » . وإلى القارئ النص التالى من « الحب يلهو » ، وهو جزء من خطاب كان بطل القصة قد بعث به إلى صديقه حسين يصف له فيه أول تجربة عاطفية مرت به وأثرها فى نفسه حينها وبعد انقشاعها . يقول بعد أن ضاعت منه فرصة محادثة الفتاة التى وقع فى غرامها لأن عجوزا ثرثارا شغله بكلامه الكثير حتى نزلت من غير أن ينتبه لذلك : « وظللت لا أفكر فى شيء ، شأن من تباغته صدمة كبرى ، ثم إن ضبابا قاتما أخذ يزحف على قلبى ، وتحرّجَ صدرى ولا سبيل [illegible] على هذا

الثرثار العجوز حتى لقد ضربت الطاولة التى أمامى ، وغمغمت بلَعْنه ورحت قلقا حتى فى جلستى ، وعاودنى سؤال الأمس : « ما هذا ؟ ماذا جرى ؟ أيكون مجردَ إعجاب بتلك الفتاة ، ورغبةً منى جنونية فى أن ألهو بها أو ، بمعنى أدق وأسمى ، فى أن أنعم بحلو حديثها مرة أخرى ؟ وأحببت أن أقتنع بذلك ، ولكن نفسى لم تطمئن إليه ، وتطور شعورى وقتئذ إلى طور غريب ، وأخذت نفسى تغالب خاطرا يحاول أن يبين فلم تفلح ، وهتف الخاطر فى فؤادى بأنى أحببتها وأنها ضالتى وُفِّقْتُ إليها . عند ذلك لم أطق الجلوس ، فقمت أمشى حتى وصلت إلى البيت وأنا نَهْب خواطر متناقضة تفرحنى جدا وتحزننى جدا . وقد ضايقنى أنى لا أستطيع أن أتحدث إلى أمى بما أنا فيه ، فأنت أدرى يا عزيزى بأننا نعيش فى بيوتنا أغرابا عن أهلنا لا تربطنا بهم إلا الغريزة . أما الاتصال الفكرى ، أى اتصال الحياة نفسها ، فمعدوم . ولم أشأ أيضا أن ألحق بكم فى المقهى كالمعتاد ، بل آثرت أن آوِىَ إلى غرفتى لأخلو إلى تأملاتى وما يجيش بصدرى ... إلخ »(١) .

فالبطل ، كما هو واضح ، عاكف على نفسه ، قد جعل عينيه إلى داخله واضعا مشاعره وخواطره تحت مجهر يلقط أدق التفصيلات . وهو ، فى كل خصائصه النفسية ، رومانسى : فعواطفه حادة ، وألمه يعذبه ويطحن نفسه ، وهو يحب أن يخلو فى حالات ثوران هذه العواطف إلى تأملاته لا يريد أن يطّلع أحد على مشاعره ولا أن يدرى بها . وإذا كانت أمه لا تستطيع أن تتعاطف معه وتمده

---

(١) النقاب الطائر / ٩٦ ، ٩٧ .

بالرأى السديد فإن أصدقاءه كانوا يقدرون على ذلك ، ورغم هذا لم يلجأ إلى أى منهم . إنها النزعة الانطوائية عند أصحاب النفوس الحساسة . بقى أن نعرف أن هذه التى أُغْرِم بها حقا لم تكن إلا فتاة رآها مرتين أو ثلاثا فى الترام ودار بينهما حديثٌ ذات مرة ، ولكن هذه المرات القليلة جدا كانت كافية تماماً بالنسبة إليه هو الحساس صاحب الخيال المحلق والعواطف الرهيفة كسكين مسنون لكى تجعله يتعلق ويذوب هياما بها وتؤرقه الليالى الطوال .

وبالمثل فإن البطل فى « تحت عجلة الحياة » حاد الرومانسية . إنَّ كامل الزينى الشاب الذى كان يتلهب غيرة على وطنه المحتل ، والذى اشترك فى الجمعيات السرية لتوزيع المنشورات الوطنية واغتيال السياسيين الإنجليز فى القاهرة ، والذى أحب فتاة ساقها الحظ لتنقذه من مطاردة الإنجليز الذين كانوا يتعقبونه ، كامل الزينى هذا قد اختبل عقله بعد أن نما إلى علمه وهو فى السجن أن فتاته التى كان قد وعدها بالزواج ماتت برصاصة طائشة فى إحدى المظاهرات . وقد انتابه أولاً « حزن صامت هادئ لا يعرف الدمع ، حزن كظيم لا يصعّد الزفرات »[1] ، وعندما خرج من السجن بعد أن قضى فيه عامين « كان قد استحال شخصا آخر لا يكاد يمت بصلة ما إلى شخصيته الأولى ، فقد شحب وجهه وجمد ، وهدأت نظراته واستطال شخوصها ، وأصبح يحب الركود والوحدة ويُضْجِره الحديث لو زاد على كلمات معدودة ، ولو تُرِك لشأنه لقضى أياما لا يتحرك ولا يتكلم ولا يشتهى طعاما »[2] .

---

(١) المرجع السابق / ١٤٨ .

(٢) السابق / ١٤٩ .

إنه البطل الذى يعشق الوحدة ، ويلوذ بنفسه ، ويكاد يقتله الألم بل يدفعه إلى الجنون . لقد أرسل فى ذلك الحين إلى صديق له خطابا يهنئه فيه على نيله الدپلوم ، فماذا قال له ؟ قال : « أنا عشت الأجيال ، ودككت الجبال . أنا عاشرت الأبطال ، وحطمت الآمال ! عِهْنٌ منفوش ، وغُثاء تذروه الرياح ! على أن دنيانا جميلة وتحمل معنى الكيان الواحد . ما أجملنا نحن الذى نغنى فى هذا الكيان ! قيثارتنا أشعة الشمس ، ورحيقنا ضوء القمر . نغنى أناشيد القدرة فترقص الحور فوق السحاب رقصات الفرح الذى لا يعقبه نَوْح ، والهناءة التى لا ينقضها شقاء ، والبقاء الذى لا يهدده فناء . أنا لمست أجنحة الملائكة فوجدتها ناعمة نقية ناصعة كالسحب التى تضربها بأقدامها اللؤلؤية . أنا قذفت بنفسى فى الهاوية فحاربت المردة والعواهل والجبابرة حربا ضروسا لا هوادة فيها ولا رحمة حتى انتصرت عليهم النصر المبين ، ثم أقمت بينهم العدل ونشرت الحكمة »[١] .

وهكذا يمضى الخطاب الذى يهنئ فيه صديقه بالدپلوم . إنه لم يعد ينتمى إلى عالمنا . لقد أدار وجهه إلى عالم آخر ، وأصبح كل همه « الزهد والتجرد واتصال الروح بالملكوت »[٢] . ولا شك أن الحياة ، وإن كانت مليئة بالآلام ، فإن فيها مسراتها التى يمكنها أن تدخل العزاء إلى قلوبنا الكليمة ، وعلى الإنسان أن يكون واقعيا ولو بعض الشىء حتى لا يقتله الألم أو يصيبه الجنون . أما

---

(١) السابق / ١٥١ .

(٢) السابق / ١٦١ .

الشخصية الرومانسية بحساسيتها المرهفة وخيالها المحلق وغلبة عواطفها على عقلها وتعشُّقها المرهق للمثال الأعلى فإنها لا تستطيع أن تحتمل صدمات الحياة ، فإذا هى تنوح نُوَاحا متصلا أو تفقد عقلها أو تقضى الصدمة على حياتها .

والغريب أن نمطَ كامل الزينى هو نفس النمط الذى تندرج تحته حواء فى « حواء بلا آدم » ، فقد كانت مقبلة على الحياة فى مطلع حياتها بعد أن نالت الشهادة وأصبحت مدرّسة مرموقة نشيطة لها مشاركة فى النشاط النسائى الاجتماعى ، لكنها بعد تعرضها لصدمة حب فقدت عقلها وانتحرت وكان انتحارها رومانسيا ، إذ لبست فى ليلة زفاف رمزى ابن الباشا الذى كانت تهيم به ملابسَ العروس بعد أن أغلقت على نفسها الحجرة وتناولت الأقراص القاتلة : « كانت حواء مستلقية على سريرها فى هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وفى أذنيها صوت المغنيات يُنْشِدْن لرمزى وعروسه أنشودة الزفاف »[١] .

وإذا كان من عناصر الرومانسية الخوارق والخرائب وما له صلة بالجرائم المرعبة والأمور الشيطانية والأحلام كما سبق أن ذكرت ، فإن طاهر لاشين قد أدار إحدى أقاصيصه[٢] فى مجموعة « يحكى أن » حول العفاريت التى تصعد السلالم بأقدام حافية ، وتضرب زوجة البطل وتترك على جسدها خطوطا زرقاء ، وتركل صديقه من السلم إلى الشارع . وبطل القصة يحكى هذه الأحداث

---

(١) حواء بلا آدم / ١٦٠ .

(٢) هى « قصة عفريت » .

لصديقه بيقين من سمع ورأى العفاريت التى ابتليت زوجته بها . وهو معروف لدى صديقه بأنه رجل صدق لا يكذب ولا يبالغ حتى إن هذا الصديق قد أصبح يؤمن بوجود العفاريت بعد أن لم يكن يؤمن .

أما الأقصوصة التى تسبق مباشرة « قصة عفريت » ، وعنوانها « ماذا يقول الودع ؟ » ، فإنها تبتدئ على النحو التالى : « إلى يمين الداخل غرفة مهجورة يختبئ فيها الليل أثناء النهار ، وبين أكداس الظلمة المدْلَهِمّة وأنقاض الحوائط المتهدمة يكمن عفريت لبواب فَضَى كهولته فى خدمة المنزل ثم قَضَى قتيلا . وعلى الرغم من انتهاء حياته بهذه المأساة ما برح يشعر بأن واجبه لم ينته بعد وأن حتما عليه أن يستأنفه ، فإذا ما برز الليل وهجع النوام خرج فى حذائه الثقيل يُعْمِل المكنسة فى صحن الدار . على أنه مجهود ضائع ، ففى ناحية من البيت طاحونة مضت عليها عشرات السنين ولم نسمع لها جعجعة ولم ير أحد لها طِحْنا ، فاستوطنها نفر من الجن بين ذكر وأنثى ، ولهم صبية صغار . وأغلب الظن أن صغار الجن قد أخذوا عن صغار الإنس الزئيط وسوء الحال ، فهم يخرجون إلى صحن الدار يطقطقون بأقدامهم ذات الحوافر . وليس أشهى إليهم من معاكسة البواب فيدورون حوله ويرجمونه بالأحجار ، وهو يلين لهم حينا ، ويشتد حينا ، وما يزالون حتى ترميهم ذُكَاءُ بأولى سهامها فَيَفْرَقَوا ويتفرقوا » .

وهو يربط هذا ببطلة القصة أسماء ، التى تسكن ذلك المنزل والتى باستطاعتها وحدها ، وهى ضاربة الودع ، أن تروضهم وتكبح أهواءهم وترد عن

الناس شرهم . والعفاريت هنا ، كما هى هناك ، تؤذى أذى ماديا ، فهى ترمى البواب بالأحجار وتحدث ضجة حولها بطَرْق الأرض بحوافرها . والقصتان يسيطر عليهما جو غامض مرعب ، ونحس أن البيتين ليسا كبيوتنا العادية التى نسكنها جميعا ، إذ لهما عبق خاص . ويكفى أن مخلوقات مما وراء المنظور تساكن قاطنيها من البشر وتنغّص عليهم بالهم .

ومن سمات الرومانسية كذلك ، كما سبق أن ذكرت ، الاهتمام بالطبيعة وتصويرها ، وخلع المشاعر الإنسانية عليها ، أو على الأقل جَعْلها تتجاوب مع عواطف أبطال القصة . ولا شك أن فرصة وصف المناظر الطبيعية تكون أوسع فى الريف حيث نكون معها وجها لوجه . ومع ذلك فإن القصاص اليقظ يستطيع أن يرسم لها فى المدينة صورا موحية . وقد رأينا نجيب محفوظ مثلا فى قصصه يصور المطر والسحب والغبار المنتشر فى جو المدينة ، وبخاصة فى المناطق الشعبية ، ويجعله مهادا لعواطف أبطاله يتجاوب معها . وكاتبنا طاهر لاشين ، رغم أن قصصه تدور جميعها فى المدينة إلا واحدة هى « حديث القرية »[1] ، لم يفته أن يصور الطبيعة الحين بعد الحين : ففى « سخرية الناى »[2] نجد هذه اللمسات السريعة أثناء تصويره لمنطقة تتجاور فيها البيئة الحضرية والريف : « ثم تنحدر القنطرة فإذا نحن فى ريف له مزارعه الخضراء تكسو الأرض ، ونخيله المتلهب المتوج الطامح إلى السماء ، وله أكواخه الوادعة تضم أهلها الوادعين ،

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

(٢) من مجموعة « سخرية الناى » .

و هدوئه[١] الذى يبلغ أحيانا حد الرهبة والجلال » .

ونستطيع ، ولو بشىء من التعمل ، أن نربط بين هذا الوصف وبين شخصيات القصة ، إذ يمكن أن نجعل هذا الهدوء والجمال الريفى (بالنسبة إلى البيئة الحضرية المجاورة التى لا يسكنها إلا العمال الكادحون المرهَقون فى وسط الضوضاء والصخب الناشئين عن كثرة وجود المصانع هناك) مقابلا لنفسية عم وهدان الوادعة الراضية (بالنسبة لأهل الدار الأنيقة الذين يُفْنِيهم الهَمّ بسبب مرض ابنهم بالسل المميت) .

أما فى القصة التالية (وهى قصة « فى قرار الهاوية ») فإنه يصور الطبيعة على النحو التالى : « هى ليلة من ليالى الشتاء ، والشتاء فى عنفوانه : السحاب رابض فى السماء فهى مغبرّة مكفهرّة ، والثلج ثائر فى الهواء يسوق الناس إلى دورهم بأسنان مصطكة وفرائص مرتعدة ، فلم تحن الساعة العاشرة مساء إلا وزقاق ع . مظلم موحش كالقبر ، لا يسمع من يتسمع من أهله الكامشين حول دفاياتهم ومناقدهم غير « طب . طب . طب » ، وقع أقدام أحد السابلة يكافح طريقه وسط الطين المتراكم والبرك المبعثرة التى خلّفها مطر الليلة الماضية ، أو « طق . طق . طق » ، وقع حوافر جواد يعدو فى الشارع العمومى » .

وهو تصوير دقيق موح ، وبخاصة استخدام أسماء الصوت بإيجازها وقوة تصويرها : « طب . طب . طب ، طق . طق . طق » . ولكن إذا كان الطين المتراكم فى الزقاق شيئا واقعا فى حياتنا فى مصر ، فإن الثلج الثائر فى الهواء

---

(١) كذا وردت الكلمة .

هو فعلا ، كما لاحظ الأستاذ يحيى حقى ، شىء غريب : « هل رأيت ثلجا ثائرا فى هواء القاهرة ؟ » [(١)] . وهو يرجع ذلك إلى المبالغة عند طاهر لاشين ، الذى أراد أن يصور قسوة الجو خارج البيت بغية إبراز قسوة الأب السكير الذى لا يرق قلبه لتوسلات امرأته ويصر على أن تخرج ابنتهما الصغيرة فى هذه الظروف « لتشترى له من عند إستاورو شيئا من الذى يشربه » . ولكن من أين جاءت له صورة الثلج الثائر فى الهواء ؟ لا شك أن ذلك من تأثير الروايات الأجنبية عموما ، وليس شرطا أن تكون من جو قصص تشيكوف بالذات كما يقول الأستاذ عباس خضر [(٢)] .

أما وصفه لغروب الشمس من فوق سطح أحد البيوت القاهرية فهو ملتحم ببقية عناصر القصة بدرجة غير قليلة ، إذ يُعدّ تهيئة للانقلاب النفسى الذى سيقع لنعيمة حين تسقط فى حب الطالب الذى يسكن فى البيت المجاور وتشعر لحياتها بلذة كانت محرومة منها من قبل ، إذ كان زوجها قد طلبها فى بيت الطاعة وأغلق عليها حجرة سمّر شيشها بالمسامير بحيث لا تخرج منها ولا ترى الدنيا ولو عن طريق النافذة : « ولم يكن للفتاة منتزه أو رياضة غير سطح المنزل ، تصعد إليه عندما يهدأ أُوَار الشمس ويهب نسيم العصر رفيقا لينا . هنالك تجلس تتلهى بالنظر إلى أعالى الدور المجاورة وأطراف المآذن النائية ، أو تتسلى بالنظر إلى السماء اللازوردية الصافية يطير فيها سرب من الحمام ينطلق من مصدر غير مرئى ، ثم يزحف الأصيل حولها هادئا مترفقا فتسرح

---

(١) يحيى حقى / خطوات فى النقد / ٢٥ .

(٢) انظر كتابه « القصة القصيرة فى مصر » / ٢٣٥ .

طَرْفَهـا صوب المغرب »[١] . إن أوار الشـمس هادئ ، والنسـيم رفـيق لين ، والحمام منطلق ، وهذا كله يوحى بالدعة واللين والحرية مما يتناسب إلى حدّ معقول مع انقلابها النفسى من زوجة ساذجة تحتمل الهوان راضيةً إلى أخرى ماكرة متحررة تُسْلِم نفسها للطالب الذى أحبته أول الأمر حبا عنيفا ما لبث أن انقلب إلى اتصال جسدى ، وبذلك تخون زوجها .

أما النص التالى فمُقْتَطَع من أقصوصة « حديث القرية »[٢] ، والجو الطبيعى فيه يتناغم مع الجو النفسى للصديقين المتعلمين اللذين ذهبا لزيارة الريف : « فلما أقبَل المساء وأفاض الشفق على المزارع جلاله الحزين الرزين غلبتنى شاعريتى ، على حد قول صديقى ، وتحرَّج صدرى . وكنا ندْرُج فى ممر متـرب بين شجيرات الذرة ، والظلمة تتكاثف ، والسكون يشملنا ويشمل المحيط ، ولا ينفث فيه الحياةَ بين الآن والآن إلا وقع حوافر الثيران العائدة بطيئة متراخية وإلا تحيات الفلاحين يتـدرونها بها فى صوت المستنيم وهم يَجُرّون أجسامهم جرّا . وكنا صامتيْن ، وكنت أفكر فى أولئك الذين يمرون بنا » . فالراوى متحرج الصدر ، وهذا هو الجو النفسى ، فكيف كانت الطبيعة من حوله ؟ لقد كان ضوء الشفق جليلا حزينا ، كما كان الصديقان يسيران فى ممر تحيط به حقول الذرة مما يوحى بالضيق والحرج . ثم هناك السكون ، ولكنه ليس سكون الرضا والسلام بل سكون العدم ، سكـون الموت ، وإذا نبضـت فيـه نبضـة حياة كـانت كسولة: فوقع حوافر الثيران بطيئة متراخية ، وتحيات الفلاحين مستنيمة ، وهم

---

(١) بيت الطاعة (سخرية الناى) .

(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

يَجُرّون أنفسهم جرًا . من أجل هذا كله لم يكن هناك أبلغ من الصمت : « وكنا صامتين » ، وإن كانت الخواطر لا تكف عن الجريان : « وكنت أفكر فى أولئك الذين يمرون بنا » . كذلك هناك هذه اللمسة التى يربط فيها الراوى بين أشعة الهلال الباهتة المريضة وبين مأذون القرية وهو يفسر القرآن تفسيرا يخالطه جهل كثير : « وكان الهلال قد قطع مرحلة من السماء فهو يرسل أشعة باهتة يستقبلها الماء الهادئ كما تفتح الصدرَ أمٌّ رءوم لطفل مريض ، وشَرَعَ عازف عند نار بعيدة يرسل من نايه أنات موجعة فأخذنى سحر المحيط فغَفَلْتُ عمن حولى مَلِيًا . ونبهنى صديقى ، فإذا الشيخ مسترسل فى تفسير آيات من القرآن ، وإذا به يعصرها عصرا فيريق روحانيتها ويتخذ من شرح الألفاظ بلسما كان ينزل على قلوب سامعيه سلاما » . فالأشعة باهتة مريضة ، وهى المقابل الطبيعى لعلم المأذون الباهت المريض .

أما رواية « حواء بلا آدم » فإنها لم تَحْوِ أى وصف للطبيعة ما عدا ما مر بخيال حواء حين تصورت نفسها هى ورمزى « يجريان بين الشجر المياس والزهر الباسم ، ويقفزان من جدول إلى جدول ، ومن قنطرة إلى أخرى حتى يصعدا فوق ربوة عالية تشرف على المحيط اللانهائى فيرتميان على العشب وهما يلهثان تعبا وجذلا ، ثم يضمها وتهصره ، ويقبّلها وتَشْفِى منه غُلّةَ سالوميّة »[1] . وأما مجموعة « النقاب الطائر » فإن وصف الطبيعة فيها يكاد يكون معدوما .

---

(١) ص ٩٦ .

وقد يأتي وصف لاشين للمنظر الطبيعي غير ملتحم مع أحداث القصة التحاما عضويا كما هو الحال في وصفه لحديقة المنزل في «الوطواط»(١) ، إذ يرسم للحديقة في الربيع صورة بهية ندية ، بينما نفس حمدى بك تغلي من الداخل بخواطر شيطانية ، ثم تأتي الأحداث فتزيدها غليانا، اللهم إلا إذا كان طاهر لاشين قد أورد هذا الوصف ليحدث نوعا من التضاد بين خارج النفس وداخلها لإبراز مشاعر حمدى بك .

وأحيانا أخرى يأتي الربط شديد التكلف كما هو الحال في أمر عائدة ابنة حمدى بك هذا ، إذ كانت قد تركت المنزل ليلا وهربت ، ولم يعلم بذلك أحد حتى الصباح حينما اكتشفت الخادمة الأمر . لكن قبل أن تكتشف الخادمة هروب سيدتها يسوق الكاتب هذه الفقرة التي يصف فيها الحديقة في الصباح وأهل البيت لا يزالون في فراشهم : « وبكّرت العصافير على أغصانها تُحْدِث فيما بينها لغطا وحركة : هذه تطير إلى تلك ، وتلك تقفز إلى هذه ، وما تلبث هذه أن تغادرها إلى أخرى ، وأخرى ما تلبث أن تجيء إلى تلك كأنما تتساءل عن نبإ عظيم »(٢) . فالنبأ العظيم الذى يحاول الكاتب أن يجعل طيران العصافير بعضها إلى بعض سؤالا عنه إنما هو هروب عائدة تحت جنح الظلام . ولا شك أن التكلف واضح في الربط بين حركة العصافير ونبإ هروب عائدة ، وإن كانت خفة روح لاشين في وصف العصافير وفي وصف استيقاظ الخادمة

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

(٢) المرجع السابق .

يعوض قليلا عن الربط المفقود، إلى جانب استخدامه للفعل « بكّرت » مرتين : مرة للعصافير ، ومرة للخادمة ، وهو رباط على أية حال ، وإن كان فى واقع الأمر رباطا واهيا .

وإلى جانب ما أشرت إليه من قصص لاشين التحليلى نجد عنده ، كواحد من رواد الواقعية فى مصر ، كثيراً من القصص ذات الموضوع الاجتماعى التى يتناول فيها طبقات الشعب المختلفة . وربما كان للطبقة الوسطى النصيب الأوفى فى هذه القصص . وقد يكون ذلك راجعا إلى أنه ، وهو المهندس ، واحد منها ، فهو على هذا يعرفها أكثر من غيرها ، ويفهم البواعث والغايات التى تحرك أفرادها. وتليها الطبقة الدنيا ، طبقة الكادحين الذين تؤرقهم مشكلة الحصول على القوت . ثم يلى هؤلاء وهؤلاء بعض من أفراد الطبقة العليا .

وكل قصصه تدور فى المدينة ما عدا « حديث القرية » كما قلنا . وقد علل الأستاذ عباس خضر ذلك بأنه ، وهو ابن المدينة ، لم يشأ أن « يورط نفسه فى التسلل إلى داخل نفوس القرويين والتعرض لدقائق فى البيئة الريفية لا يعرفها إلا ابن القرية »(١) . وحتى « حديث القرية » قد كتبها (كما يقول الأستاذ خضر) من زاوية الزائر الشاهد المستمع ، ولم يعرض لداخل النفس وما يضطرب فيها من المشاعر إلا بالنسبة إليه أو إلى الراوى .

وإذا تتبعنا الشخصيات التى رسمها لاشين فى أقاصيصه وقصصه وجدنا فيها

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٣٩ .

تنوعا خصبا : فهناك « عم وهدان »[١] الشريد الذى ليس له مأوى ولكنه يعيش مع ذلك راضيا محبوبا من الناس ، يعطفون عليه ويَكْفُونه عناء الجرى وراء لقمة العيش فيتفرغ من ثم لنايه يرسل من ثقوبه أنغاما تستخف بما كان وبما سيكون. وهناك السكير القاسى القلب[٢] الذى لا يرق لامرأته ولا لابنته الصغيرة ولا يهتم بهما أو يعطيهما شيئا تعيشان به ، ومع ذلك لا يكف عن إيذائهما والتهكم الجارح بهما . وهناك أم سيد الذى لا يعرف أحد على وجه التحقيق مهنتها : أهى دلالة ؟ أهى خاطبة ؟ أم هل هى قوادة ؟ وهناك توفيق الحاجب بإحدى المصالح الحكومية وصاحب الجلباب السكروتة والمعطف والطربوش المائل على أذنه اليمنى ، والذى يتآمر بمعاونة أم سيد على إغواء زوجة ذلك السكير فيتم له ما أراد ، وتكون هذه هى الخطوة الأولى لها فى طريق البغاء . وهناك ممدوح أفندى الزوج التركى المتنطع الذى ينجح فى طلب زوجته فى بيت الطاعة ويظن أنه انتصر عليها بذلك ، وبخاصة عندما تأتيه طائعة فيصل إلى قمة النشوة غير دار بأن طاعتها هذه إنما هى دليل على أنها لم تعد تهتم به وأنها إنما تريده أن يعيّشها معيشة أحسن فى الوقت الذى قد ضمنت فيه الصدر الحنون ، صدر الطالب الذى كان يسكن إلى جوار بيت الطاعة .

وهناك أيضاً عم سرور العجوز الذى يكذّب الداروينزم لأنه يعاكسها بتطوره من الإنسانية إلى القِرْدية . وهناك حمدى بك الأرستقراطى الذى تزوج بفرنسية

---

(١) سخرية الناى (مجموعة « سخرية الناى ») .
(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

فأنجبت له عائدة العاجزة عن الاندماج فى المجتمع المصرى والتى تشبّه نفسها بالوطواط الذى لا هو من الحيوانات ولا من الطيور . وهناك صالح أفندى عبد الوهاب تاجر المانيفاتورة بالسكة الجديدة المزواج ، وابنه شاكر الطالب الذى يتمرد عليه فيحدث خرقا فيما جرت عليه السُّنَن الاجتماعية فى الأسرة . وهناك السيد مصطفى حسن عبد الوهاب الجيزاوى الشاذلى رجل الدين الذى يتظاهر بانقطاعه للعلم والعبادة تقيّةً ونفاقا بينما هو فى الحقيقة يتكالب تكالبا شديدا على شهوات الدنيا ، وبخاصة شهوتا الجنس والمال ، فيسخر منه طاهر لاشين ويسميه تهكما ، لطول اسمه وفخامته الزائفة ، بالسيد مصطفى ... عبد الـ... الـ.... وهناك القسيس والأندلفت فى « منطقة الصمت » وما دار بينهما من صراع حول خمر الكنيسة التى غرق فى شربها الأندلفت ، ثم ابنة الأندلفت التى اصطفاها القسيس لنفسه بعد أن علم أنها قد زلّت مع شاب فانتهزها فرصة وجرها إليه بالإغواء تارة والوعيد أخرى . وهناك مبروك أفندى درويش الموظف الذى يجمع بين السذاجة والطمع فى أن يقترن بواحدة من بنات الطبقة الثرية وينجح ، إلا أنه ينال جزاء طمعه ، إذ يتزوج من فتاة لعوب تخونه مع حبيبها السابق الذى يتحول بعد الزواج إلى عشيق . وهناك أيضا الأستاذ فهمى المحامى الذى تقصده أرملة صديقه المرحوم الدكتور ضياء ليساعدها فى استخلاص حقها فى الإرث من أهل زوجها والذى تتطور العلاقة بينه وبينها إلى إعجاب فاهتمام فحب فقبلة طويلة ولَهًى ، وإذا الميت يضحك لهما فى صورته ساخرا بالأحياء . وهناك كذلك الشاويش بغدادى ، الصورة الفكهة للشرطى المصرى التقليدى ببطء حركاته وكسله ، وصوته الجَهْوَرِىّ ، وتخاذله عند الجدّ ، وشواربه الكبيرة

وكرشه الضخم ... إلخ .

فإذا انتقلنا إلى « حواء بلا آدم » راعنا فيها هذا التضاد بين الداريـن : دار رمزى، ودار حوّاء . فهنا دار عادية قليلة الأثاث رخيصته، وهناك قصر فخم مؤثث برياش غالية . وهنا ناس فقراء متواضعون لم ينالوا تعليما ، وهناك أرستقراطيون يملكون الضياع ... إلخ . وهذا التضاد سوف ينتهى بكارثة ، إذ تنتحر حواء بعد أن آدها عبء عواطفها المحرومة التى لا تستطيع أن تتنفس مما يَغُلُّها من كبت .

وفى « حواء بلا آدم » أيضا تقابلنا نجية البقرة الآدمية (حسب وصف رمزى ابن الباشا لها) بثدييها الضخمين وجسمها الرجراج وشعرها المنفوش[(١)] ، وجدة حواء الهادئة التى لا تفارق مجلس القهوة على الأرض تُعِدّها فى جو تسوده رائحة البَخُور الذى يبعث معنى الجلال ، والتى تحب حفيدتها حواء حبا شديدا وتخاف عليها العين والعفاريت وتقيم لها الزار لتَشْفِيَها من حالتها النفسية السيئة التى أصابتها إثر فشلها فى حب رمزى . وعندنا كذلك الحاج إمام (قريب الجدة) بقبقابه الذى يفرقع به على السلم بعد أن يتوضأ فى صحن الدار ، والباشا بكرشه البارز وعنجهيته الفارغة وطربوشه المائل ، وزوجته نظيمة هانم صاحبة الشكيمة القوية ، ورمزى المتشدق بمحبة الفلاحين والعطف عليهم والذى لا يستطيع مع ذلك أن يحقق شيئا من كلامه الكثير الذاهب فى الهواء .

(١) حواء بلا آدم / ٨٣ .

أما « النقاب الطائر » فإن أول قصة فيها (وهى بنفس العنوان) بطلاها زوج وزوجة يدب بينهما خلاف سببه غيرة الزوجة ، ويحاول الزوج بما أُوتِىَ من لباقة وخفة روح أن يخفف عنها ألم هذه الغيرة تفاديا لمضاعفات الخلاف فلا يستطيع إلا بجهد جهيد . وفى هذه القصة أيضاً نجد الصديق المريض الذى ينقلب حبه لصديقه إلى كراهية عنيفة بتأثير دسائس زوجته الخائنة تغطيةً لانحرافها وخيانتها . وفى « تحت عجلة الحياة » نَلْقَى كامل الزينى الوطنى الغيور المتحمس الذى ينتهى به الأمر إلى السجن ، ثم تموت خطيبته فيصاب بصدمة ، وقليلا قليلا يقترب من الجنون والتخليط . وفى « الحب يلهو » يقابلنا المراهق صاحب النفس الحساسة والمنزع الرومانسى والذى يسهر الليالى أرقا لفتاة رآها مرتين أو ثلاثا فى الترام وحدثها فشغف بها وسببت له آلاما وعذابا . وفى « أحرج ساعة » نرى مدرس الحساب القاسى الذى يضرب التلاميذ الصغار بوحشية ، لكنه يتضاءل أمام ضابط الشرطة ، ويتضح أنه يعانى مثلهم من شظف العيش ، إذ إن صاحب المدرسة يأكل أجره ولا يعطيه شيئا إلا فى القليل النادر .

ولو تتبعنا الموضوعات الاجتماعية التى تناولها لاشين فى أقاصيصه وقصصه لوجدنا فيها خصوبة وغنى ، فقد تناول « المرأة » من نواح شتى : تناولها زوجةً وأما ، وبنتا ومُحِبَّة ومحبوبة ، وتناولها متعلمة وامرأة عامية ... إلخ ، وتناول كذلك مشاكل الأسرة والزواج ، وتناول النفاق والتفاوت الطبقى ومشاكل الفقر والجهل .

ونبدأ بموضوع « المرأة » . وكاتبنا بوجه عام فى صفّها يحنو عليها ويبرز

قسوة الرجل معها : ففى « قرار الهاوية »[١] نرى الزوجة التى تتحمل فظاظة زوجها كثيرا وتتغاضى عن سكره وإيذائه لها بلسانه ويده ، لكنه يزداد غلظة وسخفا وجلافة ، فكانت النتيجة أن سقطت فى الخطيئة . وإذا كان زوجها قد قام بدفعها إلى الهاوية فإن رجلا آخر قد شدها إليها ، فكان الرجل هو المطرقة والسندان جميعا .

وفى « بيت الطاعة » نجد أيضاً أن الزوج هو المعيب ، فقد عمل ، بعد موت والديه اللذين لم يتركا له الشىء الكثير ، على زيادة ثروته . وقد كان له ما أراد، إذ ماتت زوجته الأولى بحسرتها من فرط ما قاست من سوء عشرته فورثها . وتمكنت الثانية من الإفلات من براثنه ، لكن بعد أن استلب منها ما أرضاه . وها هو ذا فى المحكمة فى خصومة مع الثالثة ، وكانت جميلة النفس مهذبة ، أما هو فكان نكدا سمجا لا يستطيع أن يقدّرها حق قدرها . وكان قد تزوجها من أجل بيت وبضعه أفدنه تملكها ، وكان سيِّئ النية كثير الشك فيها حتى غضبت وتركت له الدار ، فطلبها فى بيت الطاعة وسامها الخسف والإهانة والعبودية حتى وقعت فى حب طالب شاب كان يسكن بجوارها . والواقع أن موقفها يشبه موقف الزوجة فى « قرار الهاوية » : فزوجها يدفعها بسوء معاملته إلى الانحراف، والطالب الشابّ يشدها برقته وحرارة عواطفه اليه .

وفى « الانفجار » نَلْقَى صالح أفندى عبد الوهاب تاجر المانيفاتورة الذى

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

يتزوج مرة ثانية لأنه « بقى عنده قرش » على حد تعبير ابنه ، ويقتر على زوجته الأولى وأولاده منها ، ويُقْبل بكل اهتمامه على « الهانم » الجديدة ، ويغلظ للزوجة القديمة وابنه منها القول ، وإن كان قد رجع فى النهاية وأحس بتقصيره وأصلح أو حاول أن يصلح خطأه .

وفى « مفستوفوليس » نجد رجل الدين المنافق الذى ينتهز فرصة مجىء زوجة قريبه الشابة فيحاول أن يغتصبها ، لكنها تبدى امتعاضها بطريقة مهذبة يمازجها الحرج الشديد .

وفى « منطقة الصمت »(١) نجد القسيس خائن الأمانة ، إذ أتاه شاب كان قد زنى بابنة الأندلفت واعترف أمامه بجريمته ، فانتهز الفرصة ونال وطره من الفتاة المسكينة تحت التهديد بإفشاء سرّها محطما بذلك البنت ومحطما كذلك أباها الذى اكتشف الأمر فأغرق أحزانه بل نفسه كلها فى الخمر يعب منها ويدمرّ نفسه تدميرا .

وفى « القَدَر »(٢) نجد كاتبنا أيضا يتعاطف مع الأم التى نرطت فى عفافها مقابل أن يساعدها عشيقها فى تعليم أولادها . وقد جعل لاشين ابنها يعفو عنها وهى تعالج سكرات الموت ويُكبّ عليها ويقبّلها قائلا : « إنك امرأة ماجدة يا أماه! إنك غالبت القَدَر القاسى فأنقَذْتِنا وتحطمت » .

وفى « حواء بلا آدم » نرى حواء ورمزى : فأما حواء فمدرسة شابة ناشطة لا

(١) كل الأقاصيص السابقة بما فيها هذه الأقصوصة هى من مجموعة «سخرية الناى» .
(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

تكف عن السعى فى سبيل خدمة وطنها والنهوض بالمرأة المصرية ، مع كسبها لقمة عيشها بعرقها ، وأما رمزى فشاب أرستقراطى فيه فسولة وضعف ، وإن كثر كلامه فى ذات الوقت عن المثاليات والعطف على الفلاحين الفقراء ادعاءً فارغا منه .

وإذا كانت نعمات فى « يحكى أن » زوجةً لعوبا خائنة ، فإن زوجها لم يكن هو أيضاً مخلصا وفيا . صحيح أنه لم يخنها مع أخرى ، ولكن أتراه تزوجها عن حب أو تقدير ؟ ألم يتزوجها طمعا فى مركز أسرتها وما تملك ؟

كذلك إذا كنا فى « الكهلة المزهوة »(١) نجد المرأة قد فقدت حسن تقديرها للأمور فاندفعت بخُرْقٍ نحو شاب فى مثل سن ابنها امتص ثروتها وخدعها ، أفلم يكن الشاب أسوأ منها ؟ ولقد كانت رغبتها مشروعة ، وإن لم تكن رغبة عاقلة ، لكنه هو كان خبيث النية على طول الخط .

إن الرجل فى قصص لاشين إما طامع فى جسد المرأة أو مالها ، وإما جاهل لا يعرف كيف يحرك عواطفها لأنه فظ غليظ القلب ، وإما ضَحْلٌ غِرٌّ أمامها . ولا يشذ عن ذلك إلا فى « الحب يلهو » و « تحت عجلة الحياة »(٢) ، إذ كان فى الأولى فتى مراهقا ذا خيال محلق ، وفى الثانية شابا مثاليا غيورا على وطنه . ومثل هذين الشخصين ليسا شخصين واقعيين بل شخصيتين رومانسيتين . وقد لاحظ ذلك عباس خضر قائلا إن « موقف الرجل من المرأة عند لاشين

---

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

(٢) من مجموعة « النقاب الطائر » .

أنه فى معظم الأحوال السبب فى انحرافها : فهو إما مطارد لها فى الطرقات ملاحق بالغزل والإغراء ، وإما رجل يتخذ سمت الدين ويتظاهر بالورع والتقوى لكى يصل إلى رذيلته التى يبتغيها منها، وإما زوج يجرها إلى بيت الطاعة أو يسومها الخسف ويضن عليها بالضرورى من القوت أو يتزوجها صغيرة وهو متقدم فى السن ... إلخ ، فيدفعها بذلك إلى الخيانة والتردى فى الهاوية »(١) .

أما بالنسبة لمشاكل الأسرة فهناك الزوج الذى لا ينفق على أهله بل يسعى فى الطرقات ووسائل المواصلات يمد يده لهذا وذاك ، حتى إذا جمع شيئا جرى إلى ما يدمنه من خمر رديئة ، وعند عودته إلى البيت يضرب زوجته ويُخرِج ابنته فى البرد والوحل لتشترى له مشروبه الرخيص من خمارة إستاورو(٢) .

وهناك الزوجة التى يجبرها زوجها على أن تبقى فى ذمته فيطلبها فى «بيت الطاعة» رغم انعدام التوافق النفسى بينهما (٣) . وهناك الزوجة التى تخون زوجها مع صديقه(٤) أو مع جارها(٥) . وهناك الزوج الذى لا يقنع بامرأته الأولى

---

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٣٢ .

(٢) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٣) بيت الطاعة (سخرية الناى) .

(٤) النقاب الطائر .

(٥) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

بل يريد ، بعد أن زادت ثروته ، أن يستمتع بأخرى جديدة[١] . وهناك الفتاة التى تنتمى إلى أب مصرى وأم فرنسية ولا تستطيع ، بسبب هذا الانتماء المزدوج ، الاندماج فى المجتمع المصرى[٢] . وهناك الرجال الذين إذا أرادوا أن يتزوجوا وضعوا كل همهم فى الاستفسار عما تملك العروس[٣] .

وبالنسبة لرذيلة النفاق هناك رجل الدين الذى يتظاهر بالتقوى بهتانا وزورا . ويبدو أن طاهر لاشين لم يحب أن تأتى قِسْمَتُه ضِيزَى فجعل أحد رَجُلَيِ الدين المنافقيْن مسلما ، والآخر مسيحيا . وكان عيب الأول هو شرهه إلى المال وتدنيه إلى العبث مع الستات الملظلظات والفتيان الغيد[٤] ، أما الثانى فقد جمع بين الفجور بابنة الأندلفت وبين سخف محاكمته للأندلفت نفسه على سرقته خمر الكنيسة مع أنه إنما فعل ذلك لكى ينسى ما يشعر به من هوان من جراء ما صنعه هذا الوغد مع ابنته[٥] .

وهناك كامل أفندى الذى كان يتظاهر بالعطف على عم رجب وجمع له من زملائه فى الديوان مالاً ثم ذهب به إليه عندما مرض لكى يرى زوجته الشابة

---

(١) انفجار (سخرية الناى) .

(٢) الوطواط (سخرية الناى) .

(٣) « ألو » و « الكهلة المزهوة » (يحكى أن) .

(٤) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(٥) منطقة الصمت (سخرية الناى) .

الجميلة ويحاول أن يوقعها فى حبائله . وقد نجح .

أما بالنسبة للتفاوت الطبقى ففى « حواء بلا آدم » نجد حواء ، رغم ثقافتها وتعلقها بالمثاليات ، تهيم برمزى ابن الباشا ، الذى لا يبادلها حبا بحب ، وإن كان يوافقها مع ذلك على أفكارها موافقة تلامس منه سطح المخ فقط ولا تذهب أبعد من ذلك .

ويبقى الفقر والجهل ، وهما اثنان من الثالوث العتيد ، والأمثلة فى القصص كثيرة أكثر من أن تُعَدَّ . والجهل الذى أعنيه هو الجهل بمعناه الواسع : الجهل النفسى والاجتماعى والأخلاقى ، إلى جانب الجهل العلمى بطبيعة الحال . فالمدرس الذى لا يعرف كيف يعلّم تلاميذه بالرقة وسعة الصدر ، والزوج غير اللبق الذى يفشل فى كسب قلب زوجته الرقيقة الطيبة ، والكهلة التى ليست عندها البصيرة التى تستشف بها دوافع كامل إلى طلب يدها ، والمأذون الذى يعصر ما فى آيات الكتاب الكريم من روحانية يريقها على الأرض ، كل هؤلاء وغيرهم يعانون ألوانا مختلفة من الجهل .

ولا بد من القول بأن المشاكل التى عالجها طاهر لاشين فى قصصه لم تكن كلها مشاكل اجتماعية ، بل كانت هناك مشاكل سياسية وإنسانية ونفسية أيضا . فأما المشاكل النفسية فقد أفضنا القول فيها من قبل ، وأما المشاكل السياسية والإنسانية فربما لم يكن هناك غير قصة « تحت عجلة الحياة » : فكامل الزينى شاب وطنى متحمس ينخرط فى سلك إحدى الجماعات السرية التى ترى أن الإنجليز لا يفهمون إلا لغة السلاح وأنهم لن يخرجوا من مصر إلا بالقوة . وتقوم

هذه الجماعة بعمليات الاغتيال التى تؤرق الانجليز ، وينتهى الأمر بأن يشى بأفراد هذه الجماعة التى كانت قد حلّت من قبلُ واشٍ حقير ، ويكون من نصيب كامل السجن بضع سنوات . وتحكى القصة مطاردات الإنجليز لكامل الزينى ورفاقه وكيف أفلت منهم ذات مرة ، وكان ذلك بطريق المصادفة ، إذ وجد أثناء مطاردتهم له بيتا مفتوحاً دخله هربا منهم ، ثم ما لبث أن خرج من هذا البيت متأبطا ذراع فتاة كانت نازلة على السلم فى نفس الوقت الذى كان يصعد هو فيه ، فأخذت منه المسدس ووضعته فى حقيبة يدها . وعندما رآهما الجنود الإنجليز الواقفون على الباب محاصرين البيت أفسحوا لهما الطريق ظنا منهم أنهما زوجان.

وإلى جانب المشكلة السياسية هناك المشكلة الإنسانية التى لم تستقر البشرية على حل نهائى لها ، وهى مشكلة القضاء والقدر : « ثم استقر بصرى على الزميل المحطم ، وتكاثرت على عقلى من أمره الخواطر . هذا شخص كان آخر عهدى به منذ عشر سنوات أو تزيد : فتى من فتيان الثورة ، وحركة دائمة ، وشعلة لا تخمد . وحأنذا وصلت من قصته إلى أنه اشترك فى جماعة سرية ترى الدماء رخيصة فى سبيل استقلال الوطن ، وها هو ذا قد فر مع الفارين أمام الجنود المطاردة ، وها هو ذا قد اعتلى سلم بيت وأمسك مسدسه خلف ظهره تأهبا لما يكون . ثم هذه نهايته واضحة جلية فى وقفته وذهوله. فما معنى ذلك كله ؟ أهو مجرد أسباب ونتائج يمكن رد بعضها إلى بعض فى سهولة ويسر؟ أم هو القضاء والقدر ؟ وإذ ذاك أسرعتُ إلى ذهنى فكرة أخرى : إذا وقع فأر فى مصيدة ، أو ثعلب أو أسد فى شرَك ، ومفروض أن هذا إنما يحدث فى طلب

القوت أو لشأن من شؤون الحياة على النحو الذى هيأته الطبيعة وألهمته إياه الفطرة، فهل الفأر أو الثعلب أو الأسد يكون المسؤول الأول والأخير عن سوء مصيره ؟ أو يكون ذنب هذه المخلوقات البريئة فى رقبة من صَنَع المصيدة ونَصَب الشَّرَك ؟ على أنى لم ألبث أن أقصيت هذا الخاطر عنى ، فما ينقص رأسى أن تكون حديقة حيوان تُعْنَى بمصائدها ومصائرها »[1] . والراوى ، فى الفقرة الأخيرة ، يتهكم فى الظاهر ، لكنه تهكم المتألم المحترق الذى تضنيه المشكلة فلا يجد منها فَكَاكا إلا فى الفكاهة .

وهناك أيضا مشكلة السعادة والشقاء . وقد طُرِحَت المشكلة هنا من خلال حالة إنسان مريض : « أنا لمست أجنحة الملائكة فوجدتها ناعمة نقية ناصعة كالسحب التى تضربها بأقدامها اللؤلؤية »[2] . وعندما عولج وبدا لمن حوله أن أعصابه قد هدأت وأن صحته ونفسيته قد تحسنت كتب إلى صديقه يوما يقول : « بَشِّرْ أمى ... بأننى أصبحت عاديًا وتافها »[3] . ذلك أنه قد سقط من تحليقه مع الملائكة، وانقطع عنه شبح غادته الذى كان يُلِمّ به ويسعده .

هذا ، وقد قلنا من قبل إن لاشين قد استخدم الرمز فى قصصه ، وإن جاء ذلك على نطاق ضيق ، وعدّ له الأستاذ يحيى حقى رمزين فى أقصوصة واحدة

---

(١) تحت عجلة الحياة (النقاب الطائر) .

(٢) المرجع السابق .

(٣) السابق .

هي « حديث القرية »[١] : الأول في ربطه بين ضوء القمر وانكشاف بصيرة الإسكاف حين كان القمر يضيء له الطريق فأبصر بين قضبان السكة الحديدية قطعة من الحديد بطول الذراع فتملكته الرغبة أن يعود للدار . وقد أكد فيما بعد أنه حاول التغلب على هذه الرغبة فلم يستطع ، كأن قوة خفية من الله تعالى كانت تجره إلى الوراء . وأخيرا عاد وفاجأ امرأته في أحضان عشيقها المهندس . والرمز الثاني يتمثل في تصويره الفلاحين في نهاية القصة وهم يسيرون وراء فقيههم في الظلام[٢] .

وهناك رمز آخر في رواية « حواء بلا آدم » هو بيت حواء ، الذي يمثّل بين بيوت الحلمية الراقية ما تمثله هي بين أفراد الطبقة الأرستقراطية . يقول كاتبنا في بداية الفصل الثاني من هذه الرواية : « هو بيت لا يلفت النظر ، ويقوم في شارع ثانوي من حي الحلمية ، بل لعله يلفت النظر بكونه أصغر بيوت الناحية العامرة بالكثير من القصور ذات الحدائق والعُمُد والسلالم العريضة الملتوية » . أليست حواء هي أيضا ، وإن كانت مثقفة ذات نشاط اجتماعي وتعلقات مثالية، لا تلفت النظر بجمال خارق أو بثروة طائلة أو بحسب ونسَب ؟ ألم تتخطّها أنظار من كان بأيديهم أمر إرسالها إلى الخارج في بعثة إلى من دونها لا لشيء إلا لأنها ليست من أسرة أرستقراطية ؟

(١) من مجموعة « يحكى أن » .
(٢) انظر يحيى حقي / فجر القصة المصرية / ٩٩ ـ ١٠٠ .

وقد تنبه د. عبد المحسن طه بدر إلى هذا الرمز ، وإن رأى فيه دلالات أخرى، إذ قال : « جعل طاهر لاشين من بيت حواء رمزا كاشفا لموقف بطلته فى الكثير من المواقف » . وبعد أن أورد وصفه للبيت علق قائلا إن « طاهر لاشين ، حين يقدّم لنا بيت حواء على هذه الطريقة ، يوحى إلينا بالتشابه بين موقف حواء وبين بيتها : فهذا البيت المتواضع الذى يزاحم قصور الأرستقراطيين فى حى الحلمية يقف نفس موقف حواء فى طموحها للتخلص من وضعها والانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية » . ثم يمضى بالرمز خطوة أخرى فيقول : « وإذا كانت حجرة الجدة باهتة متداعية كحياتها، فإن حجرة حواء كانت مشرقة بهيجة تمتد الشمس فيها على البساط وتنعكس على المرايا فتفيض على الغرفة بهاء»[١] .

بقيت نقطة أخرى تتعلق بالمذهب الذى نادت باتباعه المدرسة الحديثة فى الأدب ، وهو المذهب الواقعى الذى تشابكت خيوطه فى إنتاجهم بخيوط الرومانسية والهموم الإنسانية وبعض خيوط الرمز القليلة . وهذه النقطة هى : كيف كانت الواقعية عند هذه المدرسة ؟ يجيب الأستاذ يحيى حقى على هذا السؤال بقوله : « اقتصر أغلب إنتاجها على الوصف الفوتوغرافى : الأشخاص مرسومة من الخارج لا من الداخل ، والكاتب إما يغرق أحيانا فى الخيال والافتعال إذا لم يتملص من لوثة النزعة الرومانسية ، وإما يضع أولا الهدف ثم يفصّل له قصة على قدّه محاولا ما أمكنه اقتباس حوادثها

(١) د. عبد المحسن طه بدر / تطور الرواية العربية الحديثة / ٢٧٢ .

وأوصافها من الواقع . وإذا كان إصلاح المجتمع عن طريق الكشف عن أدوائه هو طابع المدرسة الحديثة فلا عجب إذا وجدت قصص هذه المجموعة موزعة بالعدل والقسطاس : واحدة لمحاربة الإدمان والمسكرات ... إلخ »[١] .

ولكن من تتبُّعنا لما كتبه طاهر لاشين في القصة وجدناه لا يقتصر في وصفه على الفوتوغرافية دائما ، هذا إن كانت الفوتوغرافية هي النقل عن الواقع كما هو . إن للواقع أكثر من وجه ، والإنسان مهما اتسعت نظرته وعمقت لا يستطيع أن يحيط بكل جوانبه . فالفوتوغرافية هي أيضا يتدخل فيها عنصر الاختيار : اختيار الزاوية التي تُلْتَقَط الصورة منها ، واختيار الوقت الذي يتم فيه التصوير مراعاة لشرائط معينة في الضوء والظل ، واختيار الموضوع الذي يصوَّر ... وهكذا . أما إذا كان يعني بالفوتوغرافية أن الوصف يكون من الخارج لا من الداخل ، فإن إنتاج طاهر لاشين يقول شيئا آخر غير هذا ، فهو يصف الشخصية من الخارج والداخل معا . ولنأخذ شخصية ممدوح أفندي[٢] ، التي وردت في إحدى أقاصيص لاشين الأولى ، فقد جاء وصفها على النحو التالي : « هو رجل من أصل تركي ، مديد القامة ، صلب العود ، يكاد يكون رفيعا بالنسبة إلى طوله ، لم تستطع خمسون سنة تقريبا أن تؤثر في تكوينه تأثيرا يذكر ، فتَحَتْ شعره الأصفر القائم جبهةً عريضة ملساء تشعر من ورائها بعقل واسع مدبر ، وتحت حاجبيه الواضحَيِ الظهور الكامِلَيِ التقوْيس عينان ثاقبتان تنبئان عن صدق عزيمة

---

(١) مقدمة « سخرية الناي » / ز .

(٢) بيت الطاعة (سخرية الناي) .

وشدة مراس ، وتحت شاربه المفتول المعتنَى به شفتان رقيقتان تدلان على عصبيـة وحدة مزاج . وممدوح أفندى ميسور الحال . يظهر ذلك لأول وهلة من هندامه الحسن وياقته العالية وبمباغه الأنيق وعصاه الثمينة . على أنه لا يُعَدّ بين أهل طبقتـه متعلمـا ، فهـو لا يعرف بَعْدَ « فَكَّ الخط » إلا قليلا من اللغة التركية تَلَقَّنَه فى عِزّ والديه ... يفكر ويدبّر ولكن فى السخف والصبيانيات ، ويسعى وينشط ولكن للذاته وملاهيه » .

وهذه الأوصاف ، كما ترى ، متوزعة ما بين أوصاف جسدية ، وأخرى نفسية ، وثالثة اجتماعية : فهو تركى (وهذه الصفة مقصودة للإيحاء بصلابة دماغه وفظاظة طبعه وعنجهيته) ، وهو عصبى حاد المزاج (وهذه صفة نفسية أخرى)، وعقله واسع مدبر (وهى صفة نفسية كذلك) ، وهو ميسور الحال (وهو وصف اجتماعى) ... وهكذا . وهو يُردِف هذه الأوصاف بفقرة أخرى يسلط الضوء فيها على علاقاته بزوجاته الثلاث ، وهذا أحد الجوانب الاجتماعية من شخصيته .

كذلك فالوصف فى « حواء بلا آدم » هو فى الغالب وصف من الداخل ، فنحن مثلا نعرف الكثير عن نفسية الجدة وحواء ووضعهما الاجتماعى وطرائق تفكيرهما ، بينما لا نعرف عن شكل أَيّةٍ منهما أو مظهرها شيئا ذا بال ، إذ كل ما جاء عن حواء مثلا على مدى الصفحات المائة والستين من هذا الجانب هو ما يلى : « ولكنها الآن ترى أن عينها قد غلبها جِدّ الرجولة على فتور الأنوثة ، ووجهها وإن كان ممتلئا إلا أنه كامد البشرة شاحب ، وقوس شفتيها مُنْحَنٍ إلى الأسفل أكثر مما يجب ... عبوس يزيد منظرها عُمْرا ، وشعرها لا بريق له ولا هو

مرتب على نمط خاص » .

ومن خلال التحليل السابق نجد أن واقعية لاشين تجمع ما بين الواقعية التسجيلية باهتمامها بالخارج (فى قصصه الأولى غالبا) ، والواقعية الهادفة (باهتمامها بالفقراء والكادحين وتسليط الضوء على واقعهم الكالح بغية كشفه أمام العين حتى تظهر بشاعته فتنفر منه النفوس ، والنفور هو أساس كل تغيير كما نعرف) ، وواقعية نقدية متشائمة (كما فى « حواء بلا آدم » ، إذ كل شىء فيها يجثم عليه شبح اليأس والإحباط) .

قضايـــا إنسانيـــة

(أ) الدين :

ربما كانت قضية الدين أكثر القضايا التى تناولتُها بالبحث فى هذا الفصل حضورا فى قصص طاهر لاشين . والدين عنده هو الإسلام بالطبع ما عدا مرة واحدة فى أقصوصة « منطقة الصمت »(١) ، التى كان أبطالها كلهم مسيحيين: الشاب ، وفتاته التى كان يحبها ثم أغواها وتخلى عنها ، وأبوها الأندلفت ، ثم القسيس الذى تلقى اعتراف الفتى بخطيئتـه واستغلها مـن بعد ذلك أسوأ استغلال .

ويلاحظ أن الكاتب كثيرا ما يضمِّن أسلوبه عباراتٍ من القرآن الكريم، ويتعرض لدقائق فى التشريع والطرق الصوفية تدل علـى اهتمام غير قليل بهـذا الموضـوع . والنص التالـى يبين ذلك : « هذا منزل الشيخ أو ، بعبارة أحق وأدق، هذا مقام سيدى مصطفى حسن عبد الهادى الجيزاوى الشاذلى ... وكيف لا يكون محرابا ومهبط وحى ، وهو فى كل وقت من أوقات الصلاة يقيم الصلاة بصوت عال جَهْوَرِىّ يقرع أسمـاع المارة والجيران ؟ وقد بلغ الورع من ذلكم التقى النقى حـد الوسوسة ، فهو إن قـال : « نويت أصلى » شك فى أنه قال : « نويت » فيعيد الكلمة ثانية وثالثة ، وهو فى كل مرة يضاعف العناية بنطق

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

حروفها ليطمئن قلبه ، فإذا ما اطمأن وخرج من النية إلى التكبير قد يشك حين يقول : « الله أكبر » فى أنه فاه لفظ الجلالة فيفعل به ما فعل بقوله : « نويت » منذ هنيهة ، فتكون المجموعة هكذا : « نويت أصلى ، نويت ، نويـ ... ، نويـ ... ، نويت ... ، نويت أصلى العصر (مثلا) أربع ركعات حاضرا . الله ، الـ ... ، الله أكبر » . فإذا ما انتهى من الفرض عزّزه بالسُّنّة المؤكدة ثم بالسُّنّة المستحبّة ، حتى إذا ما فرغ منها جميعا جلس إلى جانب النافذة المطلة على الحارة وشرع يترنم بقول ولى الله الشاذلى صاحب الطريقة المشهورة : « اللهم خذنى إليك منى ، وارزقنى الفَناء عنى ، ولا تجعلنى مشغولا بحسى ، مفتونا بنفسى ، فلا أشعر ولا أفكر إلا بك يا أرحم الراحمين »[(١)] . فتصويره لطريقة دخول الشيخ فى الصلاة وما فيها من وسوسة ، وحديثه عن السنة المؤكدة والسنة المستحبة ، ثم ذكره لبعض أوراد الصوفية ، كل هذا يدل على التفاته الشديد إلى موضوع الدين .

كذلك فالنص التالى ينبئ عن فهم لدور الدين فى حياة البشر على مدى التاريخ : « لقد استعمل هذا الشيطان الرجيم[(٢)] فى أول عهده بالغواية سياسة الغشم والتطرف : يسخّر آنةً شعبا بأسره فى أحط أنواع الانتقام وأسفل صنوف التشفى ، أو يتقمص آنةً أخرى جسمان جبار فيناوئ مولاه ويتحداه . ألا فانظروا كيف حاول أن يُزرِىَ بكرامة إخوانه فى عِلّيين حينما هبطوا أرض سودوم

(١) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(١) يقصد إبليس .

وعمورة أو فأنصتوا له يجأر من حلق فرعون حين حَشَر فنادى فقال : « أنا ربكم الأعلى ! » . ولكن الله بعث الأنبياء والمرسلين يحملون مشاعل نوره المقدس وينشرون في ضوئها أسوأ « بروباجندا » عن هذا الخصم اللعين حتى صدّه وردّه وأفسد كيده »[١] . فكاتبنا يتحدث عن قوتى الخير والشر فى العالم وتصارعهما والدور العظيم الذى اضطلع به الأنبياء والمرسلون فى مدافعة الشر الذى لا يتخذ صورة واحدة فى حياة الناس بل تتغير صوره بحسب المرحلة التى قطعتها الحضارة الإنسانية . وهو ، إلى جانب هذا ، يذكر طرفا من قصة فرعون وقصة سودوم وعمورة مما يدل على أنه لم يقرأ القرآن فحسب بل قرأ الكتاب المقدس وكان على معرفة حسنة بالنصرانية وتاريخها وطقوسها أيضا . ويعزز هذا الاستنتاج ما جاء فى أقصوصة «منطقة الصمت»[٢] من تصويره لسر الاعتراف ، وإشارته إلى مريم المجدلية وقصتها مع السيد المسيح عليه السلام ، وحديثه عن مارتن لوثر وإصلاحه الدينى ومناقشته لفكَرة الاعتراف فى ضوء تعاليمه ، وتفسيره لكلمة الأندلفت : «الأندلفت فى لغة أهل الكنائس هو الشخص الذى يوقد القناديل ... » .

ومع ذلك فالملاحظ أن دور الدين فى حياة أبطال قصصه دور تافه وضئيل ، وهو غالبا دور سلبى : فالعم وهدان (فى « سخرية الناى ») يسير فى طريقه والعرق يتصبب من جبينه ، وفى يده ناى ، حتى يبلغ مسجدا صغيرا إلى جانب الطريق يُعرَف بمسجد الحلى فيدخله ليؤدى الفريضة ويستريح . وهذا كل ما

(١) المرجع السابق

(٢) من مجموعة « سخرية الناى » .

للدين من أثر فى حياة العم وهدان ، فلا هو يثور على فقره وتشرده ولا هو يرى أن دينه يمنعه أن يكون عالة على أهل الحى ، خاصة أنهم فقراء أيضا مثله .

والناس حين تتهم واحدا بالقسوة وغلظ المشاعر تقول : « إنت ما عندكش إسلام ولا إيمان ؟ »[١] ، وهم يكثرون بمناسبة ومن غير مناسبة من قولهم : «صلى على النبى ، رحمة الله عليه ، إن شاء الله ، الدوام لله » ، وإن كانت هذه العبارات تقال عادة بإحساس ميت فلا يكون لها طعم . والمهمومون يمّمون وجوههم شطر الله يبثونه شكواهم : « أما المهموم فيغمر همه فى الماء ! سوف يحمله النهر إلى الله يشكو له ويطلب إليه الرحمة بوالدته ! »[٢] ، وإن كان هذا سلبية وضعفا . وعندما ينتصر حب الحياة فى نفس شكرى [٣] ويرجع أدراجه إلى بيته بعد أن غادره ثائرا نراه يقف فى طريقه عند مسجد قائم هناك يضرع إلـى الله حتى تمتزج دموعه بدعواته . وأصحاب الحاجات يقرأون عِدّية « يس » لتُقْضَى لهم حوائجهم [٤] ، فعمّ رجب يقول لكامل افندى : « أنا قرأت لك سورة « يس » فى الفجر لأن قراءتها فى هذا الوقت لها فوائد لا تحصى » ، فكأن الدين مجموعة من الرقى والتعاويذ وليس مفجرا للطاقات الروحية فى ضمير الإنسان وعقله ومشاعره للقيام بالمسؤولية التى ألقاها الله على عاتقه .

---

(١) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

(٢) انفجار (سخرية الناى) .

(٣) المرجع السابق .

(٤) لون الخجل (يحكى أن) .

والناس تزين جدران بيوتها بلوحات فيها آيات قرآنية تبركا بكلام الذكر الحكيم ، وكأن فى الألفاظ ، من حيث هى ألفاظ ، مقدرة على التأثير فى مجريات الأمور[١] . وفى « حواء بلا آدم » نجد فى حجرة حواء صورة لمسجد يدور حولها نقاش بينها وبين رمزى ابن الباشا [٢] .

والملاحظة الثانية أن الشخصيات المتدينة فى قصص طاهر لاشين تكاد تكون كلها شخصيات عامية : عم وهدان (سخرية الناى) ، زوجة السكير (قرار الهاوية) ، عم رجب (لون الخجل) ، الفلاحون (حديث القرية) ، ضاربة الودع (ماذا يقول الودع ؟) ، الشيخ مصطفى والحاج إمام (حواء بلا آدم) ، أو شخصيات تتمتع بقدر كبير من السذاجة ، وقد تكون بلهاء : زينب الدمهوجية التى يضحك عليها الشيخ مصطفى بإيهامه لها أن الرسول جاءه فى المنام وأعلن رضاه عنها ، وذلك كى يتخذها سلما لقضاء مآربه من النساء والغلمان دون أن تدرى (مفستوفوليس) ، درويش الخاطب الطامع فى ثروة عروسه والذى يقع فى الفخ وهو يظن أنه هو الكاسب ، إذ تخونه زوجته فى الوقت الذى تخلص فيه مما كان يساوره من شك ضئيل فيها (يحكى أن) ، الحاج محمد اليامانى المجذوب أو المتجاذب الذى يعلق فى رقبته حلقة فيها عدد من المفاتيح المختلفة الأطوال والأشكال وخرز وسُبح من الخشب ويضع على رأسه

---

(١) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

(٢) ص ٧٩ .

طرطورا في لون قوس قزح ويتمنطق بحزام من اللوف يتدلى منه سيف طويل من خشب ... إلخ ، والذى يقول : « لقد جاء السفير إلى النذير ، فقال المشرقى إن الباب مقفول حسدا، وقال المغربى إن الباب موصود كمدا ، وقال السفير : باسم الله ، وقال النذير: لا قوة إلا بالله . وكلام الملوك لا يفهمه إلا الملوك ، وأنا الشيخ محمد اليمانى بمنوف » . وهذا بالطبع كلام لا يُفْهَم ، أو على الأقل لا يفهمه أمثالنا ممن ليسوا بملوك .

والكاتب حين يرسم هذه الشخصيات لا ينِى يسخر منها ومن فهمها للدين. ومن هؤلاء صالح أفندى عبد الوهاب تاجر المانيفاتورة بالسكة الجديدة الذى يصوّره واقفا أمام طست من نحاس على كرسى من خيزران يغسل يديه قبل تناول الطعام . « وإنها لعادة لم يُغْفِلْها مرة منذ علم أنها سنة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم . وكانت تقوم بعملية صب الماء له خادمة فى نحو الحادية عشرة مشوشة الشعر عجفاء قد بدت ضلوعها من فتوق جلبابها ، كما بدت سلسلتها الفقرية حيث قد أكل البِلَى إزار ذلك الجلباب . وكانت امرأته واقفة على مقربة منه ، وبين يديها فاطمة تنتظر فراغه لتقدمها له . أما بِكْر أولاده شاكر فكان على حافة كنبة يتلهى بقراءة إحدى الجرائد اليومية . ولم يجرؤ على أن يتخذ مكانه على المائدة غير توحيدة ، التى لم تر الأيام وجهها إلا منذ خمس سنوات. وحتى هذه لم تجرأ على أكثر من ذلك ، فقد كانت تنظر تجاه أبيها تارة، وإلى الطعام أمامها تارة أخرى . وكأنما غاب عن صالح أفندى أن الساعة قد تجاوزت الثانية بعد الظهر ، أو كأنما يريد أن يعرف مقدار صبر أهل البيت على الجوع ، فهو يغسل يديه ببطء وحذر ، ويأبى إلا أن يعلم الخادمة الأدب واللياقة فى هذه

الفرصة المناسبة . وبعد أن اقتنع بنظافة يديه ، وبعد أن أقنعته تلميذته العجفاء بأنها قد وعت ما ألقاه عليها من إرشادات ونصح عَمَدَ إلى الفوطة فتناولها من زوجته في كبرياء ، ثم أخذ يبالغ في استعمالها ما شاء الله العنت والتنطع . وأخيرا ألقى جسمانه الغليظ إلى المائدة ، وأخذ كلٌ مكانه وابتدءوا يأكلون ، وألصقت الخادمة ظهرها بالحائط ، وألصقت ذقنها بصدرها ، كما ألصقت ذراعيها إلى جانبها فكانت تمثالا للذلة والمسكنة ! وأطرق هو برأسه لا يريد أن يقع على أحد. وجعلت الأم تُعْنَى بإطعام صغيرتها أكثر مما تأكل . فأما شاكر فكان يتباطأ ويتلكأ كأنه مُسَخَّرٌ للقيام بمأمورية لا مفر من أدائها »[١] .

فصالح أفندى في الوقت الذى يتشدد في التمسك فيه ببعض السنن النبوية التى تتصل بالشكل نجده يسىء معاملة خادمته وزوجته وابنه . وعندما تأكل الأسرة تنتبذ الصبيةُ الخادمةُ مكانا بعيدا كالكلب بملابسها الممزقة وشعرها المنكوش القذر . وهو شديد التنطع والعناد مما يضفى على تناول الطعام بل على البيت كله جوا قابضا كئيبا من المؤكد أنه كان يسبب عسر الهضم ! ومن الإيحاءات النافذة وصفه لجسم صالح أفندى بـ « الغليظ » ، وكأنه حريص على أن يقيم توازنا بين الجسد والروح : فكما أن روح صالح أفندى عبد الوهاب كثيفة باردة ، فكذلك جسده ثقيل بليد .

كذلك عندنا الشيخ مصطفى الذى يحرص على أداء الصلاة مع اشتغاله فى

---

(١) **الفجار** (سخرية الناى) .

الوقت ذاته ببيع كافة أدوات السحر مما يجمع القلوب ويفرقها ، ويقطع الرزق ويصله ، ويشتّت العقول ويثبّتها حسب الطلب[١] ، ويدعى أن النبى عليه الصلاة والسلام قد زاره فى المنام وأمره باتخاذ زى بدوى أبيض[٢]. إنه تدينٌ سقيم لا يرقّى فردا أو جماعة بل تنحدر معه الحياة وتنتكس انتكاسا رهيبا .

ويشبهه فى تدينه صديقه الحاج إمام الذى كان واسطة بينه وبين جدة حواء يبلّغه أحلامها ليفسرها لها وكأنه قد أوتى علم الغيب ، ويشترى لها منه بَخُورا يطرد عنها الهواجس ويشرح لها صدرها[٣]. وهو ساخط على أنه خُلق فى هذا الزمن الأغبر لأن بعض الساخرين اتخذوا من عمامته ، وهو يجلس على باب دكان الشيخ مصطفى ، هدفا لنكاتهم : « نحن فى زمن نعوذ بالله من شرّه ! اللهم اكتب لنا السلامة من ... من زمن الـ ... الـ ... الأوباش والسفلة ! لا حياء ولا اعتبار للسن ولا للعلم . اللهم لا تؤاخذنا بما فعل السفهاء منا ! » . وواضح أنه يرى نفسه أرقى ممن حوله كثيرا من ناحية السن والعلم والحكمة جميعا . وهو يدين العصر كله دفعة واحدة ويدعو الله أن يسلّمه منه .

وهناك كذلك الشيخ عبد المولى ، وفيه مشابه من الشيخ مصطفى ، وإن لم يكن تاجرا مثله : فهو يتردد على بيوت المريدين يقضى أعمال التعاويذ والتمائم بإيلاف القلوب أو تفرقتها حسب الطلب ، وهو يشترك مع الفتى كامل زوج

---

(١) حواء بلا آدم / ١٩ .

(٢) المرجع السابق / ٢١ .

(٣) السابق / ٢٢ ـ ٢٤ .

الست زهرة فى خداعها وتضليلها رغم أنها كانت تكرمه وتفيض عليه العطاء . ومع ذلك فقد رسخ عنه فى أذهان بعض أهل الحى تجافيه عن مفاتن الدنيا وانصرافه إلى مناعم الآخرة . والكاتب يصوره تصويرا موحشا ومنفرا : فـ « إحدى عينى الشيخ كانت عوراء، والأخرى يمكن أن يقال إنها عوراء كذلك »، و « أخرج الشيخ علبة السُّعوط وأخذ يحشر منخاريه ، وبعد أن كحّ وكحّ ثم كحّ وكحّ وأخرج منديله الأحمر الكبير فبصق فيه ما شاء أن يبصق، وبعد أن لم جبّته وحرك عمامته واهتز فى مكانه مَلِيًا وهو يتمتم بشفتيه ويعبث بأصابعه فى لحيته طلب إلى زهرة ... إلخ » ، و « عبد المولى هذا مثلَّث المشْيَخة : فهو شيخ لعمامته البيضاء المستفحلة فوق رأسه ، وهو شيخ بلحيته الغبراء المسترسلة فوق صدره ، ... إلخ »[1] .

وإلى جانب الشخصيات العامية فى قصص لاشين هناك شخصيات متعلمة أخرى كثيرة ، لكن ندر جدا من بينها من نجده متدينا : فرمزى ابن الباشا فى «حواء بلا آدم » لا يعدو ارتباطه بالدين أن يُقْبِل على صورة زيتية فى حجرة حواء لمسجد على بابه شيخ جالس يقرأ القرآن فيمتدح ما فيها من تناسق وصدق فى الألوان وبراعة فى الضوء والظل ، براعة جاءت موحية « بجلال المسجد وروعته » ، وهذا كل ما هنالك ، إذ لم يشر الكاتب من بعيد أو من قريب إلى أنه يصلى مثلا .

أما حواء فهى مُجِدّة مخلصة فى دراستها ووظيفتها ، وهى غيورة على

---

(١) الكهلة المزهوّة (يحكى أن) .

مستقبل وطنها ، ولكننا لا نعرف من أين استمدت هذا الإخلاص والجدّ : أمن الدين أم من الأفكار الحديثة ؟ وفى الصفحة الثامنة والستين يتحدث الكاتب عن حب حواء لرمزى وكيف تطور هذا الحب حتى اشتد وسبب لها عذابا مضنيا مقيما : « واعتادت الجلوس إليه والتحدث معه ، ثم تطورت العادة إلى رغبة ، والرغبة إلى إحساس بنعيم ، وهى تحاول أن لا تعترف لنفسها بهذا النعيم ، ومن ثم كانت حيرتها بادئ الأمر : لا تعرف لماذا يفرح فؤادها ولِمَ يحزن ، ومَمّ يَفْرَق تفكيرها وبم يطمئن ، إلى أن صرّحت الحرب بين عقلها ، وقد حشد الدين والإيمان والعرف والخرافات ، وبين قلبها ، وليس له إلا الشباب المستميت . وكانت الحرب سجالا ، فهى حيالَها فزعة أبدا » .

فهنا إشارة عابرة إلى الدين ، ولكنها مع ذلك غامضة مبهمة ، والدين فيها ، على أحسن تقدير ، دوره سلبى جدا . بل قد نفهم من هذه الإشارة أن تأثيره كان ضارا ، إذ سبب لها مع الخرافات صراعا أفزعها . ولسوف نجد الكاتب بعد قليل يصرح بأن الدين والإيمان والعرف والخرافات قد هُزِمت شرّ هزيمة أمام طغيان العاطفة كما لو كان الدين يحرم على الرجل والمرأة أن ينبض قلباهما بالحب ويمنعهما أن يهفو كل منهما إلى نصفه الثانى . ويلاحظ أن الكاتب يربط بين الدين والعرف والخرافات ، وفى هذا ما فيه من الإيحاء بأنها كلها شىء واحد .

وربما كانت المرة الوحيدة الذى ظهر فيها موقف حواء من الدين صريحا هى ما جاء فى الصفحة المائة والتاسعة والخمسين حين ارتدت ثوبا وطرحة من حرير أبيض وإكليلا من زهر الليمون فصارت فى هيئة العروس ، ثم « رفعت عينيها إلى

السماء وراح قلبها يقول : رب ، إنى لن أكون كإبليس حين غمضت عليه حكمتك فعصاك ، ولكننى أرتمى فى أحضانك طيعة طاهرة » ، ثم انتحرت . ولا شك أن ههنا إحساسا قويا بوجود الله وإيمانا بحكمته وأن عنده الرحمة والشفاء من شقاء الحياة وتنغيصاتها ، ولكن متى ؟ فى آخر القصة عندما استعدت للانتحار ، مع أنه كان ينبغى أن تكون هذه المشاعر عاصما لها من التردى فى هوة اليأس المهلك .

أما بالنسبة لرجل الدين فقد أورده الكاتب منافقا يبدو للناس متشددا فى دقائق الدقائق ، بينما انطوت نفسه على ما هو أفتك من الأفاعى : فمثلا السيد مصطفى حسن عبد الوهاب الجيزاوى الشاذلى[1] الذى يُكْبِره طلبة العلم الشريف لأنه يعلمهم الفقه فى الصباح ، ويلقنهم النحو بعد الظهر ، ويجد فيه التجار وغيرهم صديقاً صدوقا وناصحًا نصوحًا ومرشداً رشيدا يستفتونه فى أمور دينهم ويستشيرونه فى شؤون دنياهم ، والذى لا يستحى من أن يكلم أحطَّهم إدراكا ولا يتأفف من أن يجامل أرقَّهم حالا ، هذا الشيخ عندما يفتح لنا الكاتب قلبه نجد بغضاء شديدة وحقدا عنيفا ضاريا وتهالكا على شهوات الدنيا من مال وعقار ونساء بل وغلمان ، أى أنه ابتُلِىَ بأحطّ ما يُبْتَلَى به إنسان . وكيف يصل إلى شهواته تلك ؟ عن طريق استغلال العواطف الدينية فى نفوس العامة : فزينب الدمهوجية امرأة على الفطرة تجامل جاراتها وتساعدهن ، واسمها هو المردَّد

(١) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

المسموع فى الحارة ، فماذا يفعل السيد مصطفى عبد الوهاب ؟ إنه يخلع عليها لقب « الحاجة » ويدّعى أن النبى ﷺ جاءه فى المنام فأعطاه كيسا من السندس الأخضر ممتلئا بعسل من نهر الجنة ليحمله إلى الحاجة زينب الدمهوجية لأنها من عباد الله المخلصين . هنالك أكبت المرأة على قدميه تقبلها ، وتفانت فى خدمته . لكن لا ، فحَسْبُه منها الإشراف والمساعدة ، وما عليها إلا أن تُحْضِر له تلك المرأة « الملظلظة » التى تجلس إلى جانب بائعة البيض تغسل له الغسيل ، وذلك الفتى الأغيد الأمرد صبىٌّ الزيات الذى على رأس الحارة ، وتلك الشابة التالعة الجيد الفضية الأذرع البضّة السيقان فتؤدى ما عساه يحتاج إليه أثناء النهار . وهو يكره حامدا زوج عائشة الذى أبى أن يشهد لصالحه زورا ضد ابن خاله فى نزاع حول ملكية أرض زراعية ، ويظل الحقد تجاه حامد يغلى فى قلبه حتى تسنح له الفرصة فيُنْزِل به ضررا بالغا عن طريق الدس والوقيعة رغم زيارة عائشة زوجة حامد حاملة معها الكثير من خيرات الريف .

وهناك القسيس الذى يستغل السر الذى ائتمنه عليه الشاب الخاطئ فيُحْضِر ابنة أندلفت الكنيسة (الطرف الثانى فى الخطيئة) ، وعن طريق التهديد يخضعها لرغبته الآثمة . وعندما يكتشف الأندلفت الأمر لا يستطيع إلا أن يغرق همه فى الخمر التى يسرقها من قبو الكنيسة ، وحين يعلم القسيس بذلك يأتى بالأندلفت ويجلسه على كرسى الاعتراف ثم يسأله : « يا أندلفت ، أين ذهب النبيذ المقدس ؟ يا أندلفت ، أهذا جزاء الكنيسة التى آوتك ، وجزائى بعدما حفظت من عرض ابنتك ؟ يا أندلفت ، اعترف بأنك أنت الذى سرقت النبيذ

المقدس ! » [1] . فأى فجور هذا ! وأية صفاقة وجه !

إلى هنا وليس على الكاتب من حرج ، بل لابد له ولكل الكتاب والأدباء أن يفضحوا النفاق والاتجار بالدين وأن يحاربوا الغباء والدروشة والسذاجة حتى يُفْتَح الطريق أمام الناس كى يَرْقَوْا ويتقدموا . ولكن ألا يوجد رجالُ دينٍ نظَافٌ أبدا ؟ ألا يوجد أشخاص يفهمون دينهم فهما سليما بحيث يتحول إلى دافع إيجابى نحو الحق والخير والجمال ؟ إن الملاحظ أن الكاتب يسخر دائما من الشخصيات المتدينة فى قصصه ويصورها تصويرا يبعث على الاشمئزاز والتقزز ، مع أن كثيرا منها كان ينبغى أن تثير فيه التعاطف والحنو، إذ لا يد لها فيما هى فيه من جهل وخرافات ، فضلا عن أن الشعور الدينى موجود فى أعماقها لم ينطفئ ، وإن وُجِّه توجيهـا ضارا أو علـى الأقل سلبيا .

على أن مما يلفت النظر هذا النص الذى ورد فى قصة « تحت عجلة الحياة » من مجموعة « النقاب الطائر » : « فجذب (أى لطفى صديق الراوى) كرسيا إلى جانبه ومال عليه يطلب أكثر قسط من الراحة ، ثم قال وقد أغمض عينيه نصف إغماضة :

ـ ما رأيك فى هـذه الحيـاة التى يحركنا فيها القـدر كعرائـس الأرجوز ؟

ـ أتظن ذلك ؟

ـ كيف ؟ هلا تعتقد فى القضاء والقدر ؟

---

(١) منطقة الصمت (سخرية الناى) .

- وهل تعتقد أنت إلى هذا الحد ؟

- وأنت ، هل ترى أننا فى تكييف حياتنا مخيّرون لا سلطان للقدر علينا ؟

- لا أعنى هذا تماما . دعنى أفكر فيما أريد أن أقول .

- أتحفنا بما عندك من فلسفة وإلحاد !

- لا فلسفة ولا إلحاد . أنا لا أنكر فكرة القضاء والقدر ، ولكنى قد أختلف معك ومع غيرك فى مدى تطبيقها ... إلخ »[١] . ففى هذا النص نجد الراوى وصديقه يناقشان فكرة القضاء والقدر فى إطار الدين ، ونراهما حريصين على نفى تهمة الإلحاد عنهما .

وكذلك نجد الراوى فى « حديث القرية »[٢] يقول : « فإذا الشيخ مسترسل فى تفسيرات من القرآن ، وإذا به يعصرها عصرا فيريق روحانيتها ويتخذ من شرح الألفاظ بلسما كان ينزل على قلوب سامعيه سلاما » . فالراوى هنا يغيظه أن يُريق مأذون القرية ما فى القرآن من روحانية على الأرض وألا يجد فيه إلا ألفاظا جافة لا حياة فيها ، وإن أعجبت جماعة الفلاحين وأراحتهم . وراوى القصة يعبر عن وجهه نظر الكاتب عادة .

وقد ذكر يحيى حقى فى مقدمة « سخرية الناى »[٣] أنه قد «حدث لطاهر لاشين فى أواخر حياته تحول عجيب سبّبه حزنُه على وفاة المرحوم حسنى الحكيم

---

(١) النقاب الطائر / ١٠٩ - ١١٠ .

(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

(٣) ص (س) .

ابن خاله وزوج أخته ، أو قل إنه أحس بقرب منيته ، فإنه منذ تشييع جنازة قريبه بدأ لأول مرة فى حياته يواظب على الصلاة وقراءة القرآن » . والذى يبدو لى من تتبعى لأعماله القصصية أن جذوة الدين ظلت مشتعلة فى أعماق نفسه ، وأن الأسباب التى أرجع إليها الأستاذ يحيى حقى عودته إلى الصلاة وقراءة القرآن إنما هى الأسباب المباشرة القريبة لا غير ، فالحياة الروحية للأفراد والجماعات لا يعتريها هذا التحول العجيب طفرة ، بل يرجع هذا التحول فى الغالب إلى أسباب بعيدة وقوية فى قرارة النفوس وفى تاريخ الأمم . وقد رأينا طاهر لاشين فى «مفستوفوليس»[١] يتحدث عن الأنبياء والمرسلين حديثا طيبا يدل على إجلالهم وتقدير دورهم العظيم فى الحياة فيقول : « ولكن الله بعث الأنبياء والمرسلين يحملون مشاعل نوره القدسى ، وينشرون فى ضوئها أسوأ « بروباجندا» عن هذا الخصم اللعين (يقصد إبليس) حتى صدّه ورده وأفسد كيده » .

ويمكن أن نرجع سخريته من المتدينين فى قصصه إلى سببين : الأول أنه كان صاحب نزعة فكهة لا يسلم شىء من تهكمه أو على الأقل من مزاحه ودعابته . وقد رأيناه ، وهو يتحدث عن دور الأنبياء فى النص السابق ، يقول إنهم « ينشرون أسوأ بروباجندا » عن الشيطان ، وفى تطعيم العبارة بلفظه «بروباجندا» ما فيه من الفكاهة . والسبب الثانى أنه لم يكن يسخر من الدين نفسه بل من فهم بعض المتدينين المنحرف للدين واستكانتهم وذلتهم أو طغيانهم ونفاقهم . وقد انتبه الأستاذ حسن محمود للصنف الأول من المتدينين فى قصص لاشين فقال

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

عنهم: « وأناس الأستاذ طاهر لاشين ينعمون ويَشْقَوْن لأنهم جزء من الحياة ، وهم يرّجُون الأجر والثواب إن لم يكن فى هذه الحياة ففى الحياة الأخرى ، وتلك الاستكانة فيهم تحملنا على أن نكون أقرب إلى محبتهم ، وإن لم تدفعنا لاحترامهم »[١].

* * *

(ب) الموت :

الموت ظاهرة تتكرر كثيرا فى قصص طاهر لاشين ، ويندر أن تقابلنا قصة من قصصه تخلو منه خلوا تاما . ولقد وقف كاتبنا عنده فى كثير من الأحيان وجعل له تأثيرا كبيرا بحيث إنه لم يمر هيّنا بل كان له دوى هائل فى نفوس الشخصيات التى وقع فى محيطها .

ففى « سخرية الناى » ، وهى من أوائل ما كتب من أقاصيص ، نجد أن الميت هو ولد الأسرة الوحيد الذى كانت المنيّة قد أخطأته من إخوة سبقوه ، فكان فى طفولته ملتقى محبة ومصدر عزاء ، فلما نما وترعرع كان موضع فخار وآمال لما كان عليه من ذكاءٍ فذّ ونجابةٍ نادرة، فَعَدَاَ سِنِى الدراسة عَدْواً ونال الشهادة الثانوية فكان على رأس الناجحين ، وتاقت نفسه الجامحة الوثابة إلى العلم الصحيح وإلى الحياة الحقة فوطّد العزم على السفر إلى باريس، ثم عاد بعد أن درس القانون ليَذِيع صِيتُه ويثِق الناس فيه ، ولكن السُّلّ استطاع أن يقضى عليه ليودّع هو أيضا

(١) مقدمة « حواء بلا آدم » / ١٠ .

الحياة كما مضى إخوته من قبل . وفى السطور الأخيرة من القصة يصف الكاتب مشهد الاحتضار وصفا مؤثرا إذ يقول : «ولكن الداء الدائب تغلب أخيرا فهوى الفتى على سريره الوثير الذى طالما استلقى عليه يفكر فى حل المعضلات واستقراء المعَمّيَات ، حتى إذا ما نجح وأحس بنشوة الانتصار أخذ يبنى قصور المجد فى فراغه الصغير . على سريره تهالك الفتى يذيب السل أمعاءه فينزعها حارّةً سخينة ، ويباعد الألم الفاتك ما بين جفنيه فيبيت ليله ويظل نهاره يتضور ويتمرغ ويستنجد ويستغيث ، ولا منجد غير دموع الأم ، ولا مغيث سوى عطف الوالد . واحسرة للوالد والوالدة ! ويشتد الألم حتى ليكون منظرا تتفتت له الأكباد فيصبُّون فى فمه جرعة من أفيون سائل وصفه الطبيب الحائر لمثل هذه الظروف ... وقد تجيش مشاعره فيرى رأىَ العيّن جنازته تسير يتقدمها نعشه ويحف بها خلق كثير يعرف بعضهم ويسائل أبويه عن الآخرين ثم يجهش بالبكاء . تلك كانت حال أهل الدار الأنيقة . وفى ليلة طلع البدر فى السماء اللازوردية تداعبه سحب شفافة بيضاء فتنشر على الأرجاء نوره الفضى ، وأكسبها الرونق والبهاء ، ولمح المريض نوره من خلال الستائر فاشتهى أن يقوم فينظر نظرة قد تكون الأخيرة وأن يملأ صدره من الهواء العليل ويتزود به إلى قبره فأسنده والداه فيما بينهما ، وكان إذ ذاك هيكلا عظميا ، وسارا به فى بطء وهو يجر ساقيه جرا ، ولكنْ خارت قوته قبيل النافذة فسقط مغشيا عليه ، فأسرعا به إلى السرير ثم أسرعا ففتحا النوافذ علّ الهواء العليل ينعشه ، وعلّ ضوء القمر يعيده إلى صوابه ، فدخل الهواء ودخل النور ، ولكنهما كانا يحملان أنغام الناى مُرْسَلة متتابعة تستخف بما كان وتستخف بما سيكون . ومرت سحابة على وجه القمر» .

إن للموت هنا دَوِيًا داويا ، فهو « يداعب » أهل الدار الأنيقة مداعبة قاسية ، إذ بعد أن اختطف منهم أولادهم السابقين جميعا تظاهر بأنه قد أغضى عن هذا الفتى الأخير ومد لأهله فى حبال الأمل حتى نَسُوا أن هناك موتا . وطافت أمانيهم حول فتاهم ، وبخاصة بعد أن عاد من فرنسا رجل قانون ذائع الشهرة ، لكن الموت يرجع فيبرز لهم قرنه الشيطانى أولاً على هيئة جرثومة سُلّ فى أمعاء الفتى ، ثم ما يلبث أن يُظْهِر وجهه الكالح فيشتد المرض بالفتى ويلزمه الفراش ويمتص منه قواه وحيويته ولا يتركه إلا كومة عظمية ، ثم يمد يديه فى النهاية فيستلب روحه فى ليلٍ بزغ قمره فى سماء لازوردية تحيط به سحب شفافة بيضاء ، ورقت نسماته وهبت تحمل أنغاما مستخفة بكل شىء حتى الموت .

أما فى قصة « تحت عجلة الحياة » ، وهى من آخر مجموعة قصصية للكاتب، فإن خطيبة البطل تموت برصاصة طائشة أصابتها وهى فى الشرفة تشهد مظاهرة ضد الإنجليز فتقتلها لساعتها . لقد كانت شديدة الإخلاص له فى حبها: كانت تزوره فى سجنه وتلاطفه وتواسيه ، وتُفيض النور والبهجة على ما ينتظره من مستقبل سعيد مجيد حتى بات فى محنته جذلا طروبا فكان يواسى رفاقه ويشجعهم ويبدد عن صدورهم سحب الهم إذا تكاثفت . وكانت قد أنقذته قبلا من موت محقق، إذ كان قد اشترك فى اغتيال بعض الشخصيات الإنجليزية الكبيرة فى مصر ، ثم طارده الجنود الإنجليز ذات مرة فوجد بيتا مفتوحا دخل فيه دون تفكير ونَهَبَ سلّمه نهبا ليفاجأ بفتاة نازلة فهِمَتْ على الفور أىّ محنة هو فيها ، فأخذت مسدسه ووضعته فى حقيبتها

وتأبطت ذراعه ونزلا معا ليفسح لهما الطريقَ الجنودُ الذين كانوا قد حاصروا البيت وسدوا بابه ، ظنا منهم أنهما زوجان . ومن هنا نشأت قصة حب عنيفة عظيمة الوفاء ليأتي غول الموت فيفترسها ويفترس معها سكينةَ قلبِ كامل ويروّع حياته ويسلب عقله فيعيش فى دنيا من الأوهام بين إشفاق أصدقائه والتياع قلب أمه وحيرتها ، وينتهي أمره بعد عذاب طويل ، وهو الشاب الذى كان لامعا ومملوءا حياة وحماسة ، إلى الدمار الكامل . ورآه بعض أصدقاء شبابه ذات مرة فى الشارع مستندا إلى عمود من فرط الإعياء ذاهلا كأنه سقط من عالم آخر بعيد فوجد نفسه بين كائنات لا يعرفها ولا تثير فيه أدنى التفات . وكان كل ما حَظِىَ به منهم أن واحدا من بينهم تعرّف عليه بعد لأيٍ فنبّه الباقين إليه وذكّرهم به ، ثم لا شيء أكثر من ذلك .

إن الموت هنا ، كما فى « سخرية الناى » ، يقع فيحدث دويا وتأثيرا بالغا: فحياة كامل تنقلب رأسا على عقب ، ويتبدل تبدلاً تاما بل يدمره الموت تدميرا ليس يُرْجَى بعده صلاح ، ويرفضُ عنه الأصدقاء وتَفَرَّغ حياته إلا من أوهام عقلٍ روّعته الصدمة . ثم تتبدد هذه الأوهام أيضاً لتترك مكانها لنوع غريب من الذهول والإعياء .

ولكن ما السر يا ترى وراء تكرر واقعة الموت كثيرا فى قصص لاشين ؟ لا أظننا مخطئين إذا أرجعناها إلى ميتة أخيه العزيز محمد ، الذى كان له فضل تثقيفه وتوجيهه نحو الفن والأدب ، فهو (كما قرأنا عند يحيى حقى)[1]

---

(١) مقدمة « سخرية الناى » / ف .

صاحب المكتبة التى أسبلت على البيت جوا ثقافيا ينادى الروح بالتطلع إلى الفن والصعود إلى سماوات الفكر ولقاء النوابغ والشوامخ ، والذى كان يحب الجمال ويزدرى الصغائر . وطبعا ليس من السهل على كاتبنا ، وهو الأديب المرهف الحس ، أن ينسى ميتة أخيه هذا من جراء السل بعد أن عاد من أوربا وفى قلبه لُوثَة الفن ، وفى أمعائه جراثيم الداء .

بل إن هناك قصصا غير قليلة ورد فيها ذكر الموت رغم أنه لم يكن له أى تأثير فى أحداثها ولا فى شخصياتها . ففى « قرار الهاوية » [١] نجد لاشين ، فى تقديم شخصية أم سيد للقراء ، يذكر أنها ابنة « المرحوم » يونس السقا ، وأرملة « المرحوم » الأسطى إبراهيم الشباشبى ، ووالدة « المرحوم » سيد المجهول الصناعة والذى « مات » على إثر ضربة عنيفة من عصا غليظة هوت على ناصيته فى إحدى مشاجراته التى كان مولعا بإثارتها . ففى هذا الوصف الذى لا أظنه يفيد كثيرا فى تعريف أم سيد لأنه لا يلقى ضوءا على تشرخاتها فى القصة نرى لاشين يذكر ثلاثة أموات لا دخل لهم أو لموتهم فى أحداث القصة .

ومن ذلك أيضا أنه ، فى تعريفنا بشخصية السيد مصطفى حسن عبد الوهاب الجيزاوى الشاذلى ، وهو رجل دين منافق يستغل منصبه ومكانته لدى العامة فى الوصول إلى شهواته وأغراضه الدنيئة مع تظاهره بالصلاح والتقوى ، يذكر أن له من البنات وردة وشفيقة ونجية . وهذا قد يكون مفهوما لأنهن كن ما زلن على قيد الحياة ، وإن لم يُقْبَل فنيًا لكونهن لا دخل لهن فى القصة ، ولكن الذى لا

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

هو مفهوم ولا هو مقبول أن يضيف إلى ذلك أن له من البنين عبد الحميد الذى ذهب يوما للقاء ربه فلم يرجع ... إلخ . فما الداعى إلى أن يذكر الكاتب فى هذا المجال ابن السيد مصطفى عبد الوهاب الذى مات وانتهى أمره ولا دخل له فى قصة أبيه ؟

كذلك نجده فى قصة « الفخ »[١] يذكر على لسان القوّاد النصاب أن أباه قد مات فى سجنه بسبب الهموم التى تكاثرت عليه بعد ضياع ثروته الهائلة وتراكم الديون عليه ، مع أنه كان يكفى أن يقول إن الأب قد أفلس وتكاثرت عليه الديون ، ولكنه الولع بذكر الموت .

بل إن هذا الولع بذكر الموت ليبدو فى سلوك لاشين ، فى تعبيره عن المعنى ، طرقاً طويلة ملتوية كان يمكن أن يختصرها ويوفر على نفسه وعلى القارئ الوقت والجهد ويكون بذلك قد أوفى الفن القصصى حقه من الإيجاز والدقة . فمثلا حين يريد أن يصف قِدَم منضدة فى بيت السيد مصطفى عبد الوهاب نراه يقول: « وفى الركن الأيمن منضدة عليها كُتُب وبقايا خبز ، أما حقيقة لونها فليس يعرفه إلا الذى صبغها لآخر مرة ، والذى فعل ذلك أنا موقن من أنه اكتهل ثم هرم ثم مات منذ سنين »[٢] . ألم يكن يكفى أن يقول : « وفى الركن الأيمن منضدة عليها كتب وبقايا خبز ، وقد حال لونها منذ وقت طويل » ؟

---

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

(٢) مفستوفوليس (سخرية الناى) .

حتى ، وهو يتفكه ، لا ينسى الموت ، ففى « منطقة الصمت »[1] نجده (بعد أن يذكر أن أصدقاء الراوى قد استاؤوا من ابتدائه قصته بذكر امرأة عجوز فطمأنهم بأن دورها لا يتعدى أنها بَنَتْ كنيسةً تقربا إلى الله ثم ماتت) يعقّب على ذلك بأنهم أَبْدَوْا اغتباطًا مزعجا لهذه النهاية ، بل لقد صرح أحدهم بأنها لو عاشت جملة واحدة أكثر مما تقدم لَقَتَلَهَا فى حلّق الخطيب .

وللموت فى قصص طاهر لاشين ظروف وأوضاع مختلفة : فقد يكون موتا عاديا ، وكثيرا ما يكون ذلك قبل أن تبدأ حوادث القصة . وقد يكون بسبب مرضٍ كموت أم عائدة فى « الوطواط »[2]. وهو هنا مقترن بالتنغيص لا لأنه حرم الأب وابنته من الزوجة والأم ، وإنما لأن المتوفاة كانت السبب فى تبديد ثروة الأسرة ، إذ كلّف مرضُها زوجَها نفقات باهظة . وقد يكون على نحو مفاجئ تماما ، فالطبيب الشاب فى « ولكنها الحياة » يموت بتأثير جرح صغير أصابه فى إصبعه وهو يُجْرِى عملية جراحية لرجل كان ميئوسا من شفائه لكنه استرد عافيته وأصبح « زى الحصان » . فالموت هنا يبدو وكأنه عبث لا قانون يحكمه ، ولا يمكننا أن نعرف ، ولو على وجه التخمين والتقريب ، أين ستكون ضربته القادمة . وهو أحيانا ما يكون لا موتا واحدا بل عدة موتات توقِع هزيمة نهائية بالنفس التى لم يستطع الدهر رغم كثرة خطوبه أن ينال منها شيئا من قبل.

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

(٢) نفس المجموعة .

يقول الكاتب فى أقصوصة « الزائر الصامت »[1] عن بطل القصة : « كان جنديا عرك السيف وخاض الحرب ووقف المواقف التى تشرّف الجندى لأن دما حارا نبيلا كان يجرى فى عروقه . فلما كانت الثورة العرابية كان مع المجاهدين وبرزت له شخصية طامحة وثابة فسما وارتقى وصار موضع آمال ومضرب أمثال . ولكن الدهر تنكر له فهزأ بالدهر وتنكر له وانقضّ على الأيام يسخّرها فى أجمل ما يسخّر له العبد الرقيق : لذاته وشهواته ، فاحتسى وانتشى وجمع إلى الصهباء النساء فأحبّ وتدلّه ، وكان بطل مآسٍ ومسخ مهازل ... ولكن الدهر المضطغن بات يطلب منه الثأر فضربه فى فلذات كبده ضربات قاسية ، فاعتصم بالصبر حتى هدأت ثائرة المنتقم، وقنع الرجل بأول بنيه وآخر بناته : محمد وزكية ، وعاش وادعا قرير العين . فأما محمد فمات وهو يتخطى الثلاثين ، وأما زكية فماتت وعلى جبينها إكليل زهر الليمون . الآن وقد اندحر فى واقعة الحياة ، وبعد أن خسر آخر جندى وبعد أن فقد العزاء ، هذا هو بين القبر يسعى مرير النفس صامتا يتعثر » .

إن الحياة هنا خصومة وحرب بين الإنسان والدهر ، الذى يحشد كل قواه لينزل هزيمته بهذا الذى تنكر له وهزأ به فيوالى الطَّرْق على كيانه حتى يتحول فى النهاية إنسانا عاجزا مستسلما . إن الموت هنا وسيلة للقهر والإذلال .

كذلك قد يقع « الموت » بتأثير صدمة نفسية ، إذ ادعى القواد النصاب

---

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

(فى أقصوصة « الفخ »)[١] أن أباه مات من كثرة الهموم التى أثقلت كاهله بعد ضياع ثروته الفاحشة وإفلاسه وتراكم الديون عليه . وكذلك الأمر فى قصة « القدر »[٢] ، فالأم تموت لأن ابنها اكتشف بعد زمن طويل أنها كانت عشيقة عرفى بك . لقد كان يجلّها إجلالا لا مزيد عليه ، ثم بمحض الصدفة يكتشف خطابا كان عرفى بك قد أرسله إليها أيام أن كانت على صلة به تحت وطأة الاضطرار رغبة فى تعليم ابنها وتوفير مستقبل كريم له ولأخته بعد أن مات أبوهما ولم يخلّف لهما شيئا . وكانت الأم قد نسيت أن تتخلص من الخطاب الذى وقع فى يد ابنها بعد أن أصبح رجلا . والغريب أنه لما عاد الابن إلى البيت بعد أن هدأت مشاعره التى كادت تعصف به ليبلغ أمه أنه قد عذَرها وأنها ما زالت أمّه الشريفة رغم ما وقع منها لأنها إنما قارفته اضطرارا وتحت تأثير عاطفة نبيلة ، وجدها قد فارقت الحياة .

والموت عند طاهر لاشين لا يخلو من نزوات ورغبة فى السخرية بالناس والقهقهة فى وجوههم : فيوسف فى قصة « ألو »[٣] يتزوج بابنة رجل موسر على أمل أن يموت عما قليل حموه الفانى ذو المفاصل الصاخبة والقلب اللاغب والمعدة الفاسدة والشرايين الجامدة . وبعد خمس سنوات من الانتظار الممضّ والتوقع الذى لا ينجلى عن طائل يتملكه اليأس فيطلّق زوجته

(١) نفس المجموعة السابقة .

(٢) نفس المجموعة .

(٣) نفس المجموعة .

فـى نوبة غيظ ليظفر بالحرية ، « ولْتَسْقُطِ الشروة » علـى حد تعبيره . لكن الموت صاحب النزوات يرى فى اليوم التالى مباشـرة أن الأوان قـد آن لكـى يختطف الصهر الفانى ذا المفاصل الصاخبة والقلب الـ ... إلخ ، فيكاد يُجَنّ يوسف ، الذى يصله الخبر بالهاتف فى محل عمله . « وهنا رمى السماعة ، فلم تصب مكانها وجعلت تتذبذب فى طرف حبلها ، وقال يوسف فى ذهول :

ـ تصوروا أبوها يموت النهاردة ؟

فوجم الجميع إلا عفيفى أفندى ، فإنه تمتم بين أشداقه قائلا :

ـ تستاهل » .

والسؤال الآن : ألم يكن يمكن أن يتقدم الموت ساعات فيتحقق أمل طالما أرّق مطامع يوسف ، أو يتأخر فترة معقولة حتى يكون يوسف قد نَسِيَ الأمر فلا يحرقه الغيظ ولا يصيبه الذهول ؟

وقد يكون « الموت » قتلا كما فى قصة « ماذا يقول الودع ؟ »[1] ، حيث يكمن فى أكداس الظلمة فى منزل شِبْه خَرِب عفريت بواب أمضى كهولته فى خدمة المنزل ثم قَضَى قتيلا ، وإن مرّ القتل هنا مرورا باهتا لا يلفت الانتباه ، إذ كان كل ما يهم الكاتب هو أن يعرّفنا أن فى المنزل عفريتا ليوحى لنا بمعانى القدم والوحشة والخراب .

(١) نفس المجموعة .

أما القتل فى « حديث القرية »[١] فهو حادث وحشى . إن الاسكاف يثور أخيرا لكرامته المجروحة من زوجته وعشيقها المهندس مطفئا بذلك نار القلق والتدبذب بين رفض خيانة زوجته له ، وهو الشعور الطبيعى لكل زوج مَخُون ، وبين محاولة الرضا بالأمر الواقع باعتبار ذلك علامة من علامات التمدن . قال خطيب القرية وهو يروى الحادثة : « أخذ عبد السميع طريقه على جسر السكة الحديد ، وكان يفكر فى حاله والشكُّ قد ملأ قلبه . وكان القمر يضىء له الطريق ، وفى أثناء سيره أبصر بين القضبان قطعة من الحديد بطول الذراع ، رأيتها بعينى ، فأخذها وما كاد يتبين ثقلها حتى تملكته الرغبة فى أن يعود ويقول المسكين إنه حاول أن يتغلب على هذه الرغبة فلم يستطع كأن قوة خفية من الله تعالى كانت تجره إلى الوراء . وأخيرا عاد إلى البيت فوجده مظلما ، ففتح الأبواب باحتراس حتى وصل إلى غرفة سيده المهندس فرأى ، والعياذ بالله .. رأى سيده فى .. فى مكان الزوجية من امرأته ... وكانا عند دخوله نائمين ، فلم يتمالك أن أهوى على رأسيهما بقطعة من الحديد فماتا فى الحال . (أصوات تحبيذ واستحسان) . على أنه لم يكتف بذلك ، بل إن الانتقام ثار به فاستمر يضربهما حتى فتت رأسيهما لدرجة أن حضرات المحققين وجدوا أجزاء من المخ ، من المخ .. والعياذ لله ، لاصقة بالحوائط . (أصوات استحسان واشمئزاز فى وقت واحد) ... والعجيب الغريب أنه بعد أن شفى غليله جاء بعُدّة الشاى وبات

(١) نفس المجموعة .

طول الليل إلى جانب الجثتين يشرب ويدخن . قال صديقى (أى صديق راوى القصة) محملقا فاغرا فاه : أى هول هذا ؟ » .

ولستُ أذكر أنى قرأت فى عمل أدبى وصفا لجريمة قتل بكل هذه البشاعة على إيجازه الشديد . والقتل هنا ، رغم وحشيته ، عمل إيجابى . إن الإسكاف لا يهرب من مواجهة مسؤوليته بل يعلن رفضه للمهانة ويثبت شخصيته التى كان يمكن أن تُطْمَس لولا ما فيها من عناصر القوة والمقدرة على الانتصار على عوامل الضعف والرخاوة . وذلك على عكس حواء[1] ، التى لم تستطع أن تواجه قدرها فهربت من فشلها من حبها بالانتحار على نحو يهز النفوس هزا . صحيح أن كلا البطلين : الإسكاف فى « حديث القرية » وحواء فى « حواء بلا آدم » يختار ، ولكن أى فرق بين اختيار واختيار ! إن اختياره اختيار إيجابى ، بينما اختيارها هى اختيار سلبى ينبئ عن ضعف وعجز . وبالطبع فإن هذا الفرق تكمن بذوره فى عناصر كل من شخصيتى البطلين ، إلى جانب طبيعة المشكلة التى واجهت كلا منهما. فبينما يرى الإسكاف أن شرفه قد لُطِّخ وأنه لا يمحو هذا العار إلا الدم، تجد حواء أن أملها قد خاب خيبة مرة وأن ما كانت تعيش فيه من فتات سعادة لم يكن إلا وهما كبيرا قام على وهم آخر هو أن من تحبه يبادلها حُبًا بحب ، بينما هو فى الحقيقة لا يلتفت إليها أبدا كأنثى ، وإن احترم عقلها. فليس ها هنا شرف لطخه العار فيغسله الدم ، وإنما هنا قلب طعين لا يقوى على إمداد الروح بأسباب البقاء .

---

(١) فى رواية « حوّاء بلا آدم » .

وهناك انتحار آخر عند لاشين (فى قصة « انفجار »)[١] ، وإن لم يخرج عن كونه مجرد مشروع إلى حيز التنفيذ : فشكرى ابن السيد صالح عبد الوهاب تاجر المانيفاتورة ، حين يترك البيت هائجا ساخطا مهموما وتقوده قدماه إلى جسر قصر النيل ، يفكر فى أن يغمر همه فى الماء ليحمله النهر إلى الله فيبسط له شكاته ويطلب إليه أن يرحم والدته وينقذها من بطش أبيه . لكنه سرعان ما يطرد هذا الخاطر الأسود من رأسه ، وفى آخر النهار يعود أدراجه إلى البيت ليواجه أباه فيبين له فى جرأةٍ وجه الخطإ فى تصرفاته ليرجع الأب أخيرا إلى ما ينبغى أن يفعله بعد أن يحس بإهماله وتقصيره . وبذلك يكون الابن قد تحمل مسؤوليته بوصفه شابًا متعلما يجب عليه أن يدافع عن أمه المظلومة وأن يطالب بحقوقه التى له عند أبيه .

وهناك ملاحظة أخيرة ، وهى أن موت صديق الراوى فى « النقاب الطائر » إنما كان بسبب السل كما يُفْهَم من أوصاف المرض ، وهو نفس السبب فى موت ابن الوجيه الذى عاد من فرنسا بعد أن درس الحقوق وذاع صِيتُه وأخذت الدنيا تقبل عليه ، والذى يقول يحيى حقى[٢] إنه أخو طاهر لاشين نفسه . فإذا عرفنا أن « النقاب الطائر » قد نُشِرت سنة ١٩٤٠م ، أى بعد ست عشرة سنة على الأقل من مجموعة « سخرية الناى » التى ورد فيها موت ابن الوجيه الثرى ، أدركنا كم كان موت محمد أخى طاهر لاشين عميق الغور فى قلبه .

* * *

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

(٢) مقدمة « سخرية الناى » / ع .

(جـ) الحقيقة والمعرفة :

معرفة الحقيقة هى إحدى القضايا الفلسفية التى احتار فيها المفكرون ولم يهتدوا إلى حل يرضى كل العقول ، غير أن الحقيقة التى أجعلها مدار حديثى هنا هى الحقيقة على المستوى اليومى . إننى إذا تحدَّث إلىَّ إنسان تساءلت : تُرَى هل يذكر الحقيقة أَوْ لا ؟ وإذا لم يكن قد ذكر الحقيقة فهل السبب هو النسيان أو أن لديه غرضا شخصيا يتعمد من أجله الكذب ؟ ومن المفارقات التى كثيرا ما تقع فى حياتنا وحياة الناس من حولنا أننا كثيرا ما نتألم حيث ينبغى أن نُسَرَّ ، ونفرح حيث ينبغى أن نحزن ، وذلك بسبب احتجاب الحقيقة عنا وتصوُّرنا أن عكس ما هو واقع هو الصحيح : فممدوح أفندى فى «بيت الطاعة»[(١)] يشك فى زوجته نعيمة المخلصة الرقيقة النفس مع أنه لم يصدر عنها ما يريب ، وهو لذلك كثيرا ما يضيّق عليها بل ويصل به الأمر إلى حد طلبها فى بيت الطاعة وتعيين امرأة عجوز تحرسها وتحصى عليها حركاتها وسكناتها . وهو يرى أن هذه المعاملة هى التى ستأتى بزوجته إليه نادمة مستغفرة . ثم تنتهى القصة بوقوع نعيمة فى حب جارها الشاب وانغماسها فى الاتصال المحرم به ثم عودتها على هذا الوضع إلى زوجها الذى يظن أنه انتصر عليها انتصارا ساحقا، ويبلغ سروره الذروة حين تأتيه بطفل يظنه ابنه ، بينما نفهم من السياق أنه ثمرة العلاقة غير الشرعية . إن الإنسان حيال هذا كثيرا ما يتساءل : أيهما أفضل : أَلَمُ الحقيقة أم راحة الخديعة ؟ وما السعادة ؟ وما الشقاء ؟ أهما شىء آخر غير شعور الإنسان

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

بالرضا أو بالسخط حتى لو كان ذلك الشعور على غير أساس موضوعى ؟

وقد يتخذ الأمر وضعا آخر ، « فشكرى بك ، رحمة الله عليه ، كان كيانا ضخما نحاسى الوجه مفتول الشاربين ، وكان إذا سار فى الشارع بخطواته الوئيدة المتزنة قام له الخدم على الجانبين متصلبين كالتماثيل فلا يزيد على أن يرفع لهم يمينا يُثْقِلها الكبرياء مضافا إليه وزن عصاته (؟) الغليظة الذهبيــة المقبض حتى ما تصل إلى منتصف كرشه البارز »[1]. فهذا أحد وَجْهَي العملة أو جانبٌ من شخصية شكرى بك ، وهو الجانب الذى يراه من لا يعرفه عن قرب : الرجل المنتفخ المستكبر الذى يرى الخلق كلهم دونه . ويساعد على ذلك تكوينه الجسدى : فالكرش بارز ، والكيان ضخم ، والشاربان مفتولان ، والوجه نحاسى ، والخطوات وئيدة متزنة . ولذلك ما إن يراه الخدم حتى ينتصبوا قياما على الجانبين تحية واحتراما . وهَبْهُمْ يعرفون الجانب الآخر من شخصيته ، هَبْهُمْ يعرفون ماضيه وتكوينه النفسى ، أفكان ذلك يغير من موقفهم (على الأقل : الموقف الظاهرى) تجاهه ؟ لا إخال . فما هو ذلك الجانب الآخر من شخصية شكرى بك ؟ الواقع « أنه لم يكن يستطيع أن يقف أمام المرآة فى غرفته الفاخرة فيقول : هأنذا ! ولم يكن يستطيع أن يقوم أمام من يعرفون نشأته فيقول : كان أبى ! ذلك أن أباه عاش حياته فى خدمة ضابط ثرى له جيشه ونفوذه ، فلما مات الوالد أصبح الصغير يتيم الأبوين . وكان الضابط الثرى يتحرق شوقا إلى أن يكون له ابن إلى جانب ابنته الصغيرة فتبنّاه وأبدل اسمه من عوض إلى شكرى ، كما أبدل من جلبابه

(١) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

بدلة ، ومن طاقيته طربوشا ! ثم تعهد تربيته فأرسله إلى المدرسة . وكان الصغير على بعض الذكاء وخفة الروح فتقدم وتزايدات خطواته ... ونال الشهادة الثانوية فأقنعه بها ، ثم زوّجه من ابنته ودسّه فى إحدى وظائف الحكومة ... إلخ» . فهذا هو ماضيه ، ولا شك أن له دورا مهما فى تشكيل كيانه النفسى. « فأما الابنة فقد تزوجت مكرهة لأنها كانت تحس فى أعماقها أن هذا الذى أمامها إنما هو عوض لا سواه » ، وعندما اكتشفت خيانته لها وتقبيله لبهيجة الخياطة على السلم « انقضّت عليه كاللبؤة أوذيت فى عرينها وأوسعته سبًا وشتما ، ثم نزلت عليه بالشبشب لحد ما بقينا كلنا نهارينا نخلّص فيه لَمْ حَدّ قدرْ أبدا ، وهوّ يا عينى واقف مذلول » .

فأين حقيقة شكرى ؟ إن ها هنا جانبين ، فأى الجانبين هو الصحيح ؟ وأنا لا أتكلم عمن اطلع على كلا الجانبين بل أتكلم عمن لا يعرفونه عن قرب من ناحية وعن زوجته من ناحية أخرى ، وما سيكون عليه موقف كل منهما حين يفاجأ بالجانب الآخر من شخصية الرجل .

على أن الناس لا تقف دائما مكتوفة الأيدى أمام هذه الازدواجية بل تحاول أحيانا أن تهتكها وتفضحها . وفى أقصوصة « منطقة الصمت »(١) مثالٌ على ذلك : فالأندلفت يغرق همومه فى خمر الكنيسة يجترعها لينسى مذلته وكبرياءه الجريحة من جراء اعتداء القسيس على عِرْض ابنته ، لكن القسيس تصل به الوقاحة إلى حد إجلاس الأندلفت على كرسى الاعتراف ومحاصرته بالأسئلة

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

كى يظفر منه بالإقرار بسرقة الخمر . غير أن الأندلفت ، تحت وطأة الإحساس بالهوان ، لا يجد ما يردّ به . ثم يتغير الموقف بعد أن يستنفد القسيس ما فى جَعْبَتِه من أسئلة ، إذ يُجْلِس الأندلفتُ القسيسَ مكانه ويقوم هو بسؤاله نفس الأسئلة التى ألقاها عليه من قبل من حيث الإطار مع تفريغها من مضمونها الأول واستبدال مضمون آخر به :

« ـ يا أبانا ، أىُّ علاقة بينك وبين ابنتى ؟

فلم يجب السيد .

ـ يا أبانا ، أهذا جزاء الكنيسة التى تأويك وجزائى بعد ما أمِنْتُك على عِرْض ابنتى المسكينة ؟ ... إلخ » .

هذا ، والإنسان بطبيعته طُلَعَة إلى معرفة المجهول ، وتشتد هذه النزعة بمقدار ما يتسربل به المجهول من غموض . إن الطالب فى قصة « الشبح الماثل فى المرآة »[١] يستفحل عنده الفضولُ إلى معرفة سِرّ جاره الذى لا يظهر فى حجرته ، وبخاصة أن مظهره غريب بعض الشيء وأنه لا يقابله إلا على السلم ليّلاً .

وهناك تصرفات كثيرة يأتيها الناس من حولنا لا نستطيع مع ذلك أن نعرف سببها ، على الأقل على وجه اليقين . إن الجار فى القصة السابقة قد انتحر ، ولكن لماذا ؟ إننا نفهم من السياق أنه انتحر تحت وطأة تأنيب الضمير . لكن من

---

(١) من مجموعة « يحكى أن » .

أدرانا أن هذا هو السبب ؟ لِنَدَعْ أنفسنا مما توحى به إلينا القصة ، فهل عندنا تفسير قاطع لإقدام الرجل على الانتحار ؟ ثم بفرض أن تأنيب الضمير هو السبب، فما سبب إحساسه بتأنيب الضمير يا ترى ؟

وكثيرا ما يكون الأمر الواحد عند الإنسان الواحد قابلا لتفسيرات شتى : فنفسية الطالب فى القصة التى نحن بصددها تصبح مجالا لمدٍّ وجزْر بسبب من الانفعالات الشديدة الوطأة الناشئة عن حيرته فى فهم دلالة السلام المقتضَب الخفيض الذى ألقاه جاره عليه حين جاوزه وهو يصعد السلم : « ثم سلامه الأجش المقتضَب ! لقد كان أقرب إلى السبِّ منه إلى التحية . إن سلوكه يدل على أنه عاملنى معاملة رجل متغطرس لطالب لا قيمة له » . فهذا تفسير ، لكن ألا يقبل الأمر تفسيرا آخر ؟ « وعلى رغم اهتياج أفكارى واضطراب مشاعرى تبينت صوتا يهمس إلى ضميرى : هل حقا كانت ثمة هزيمة ؟ أم إننى رجعت مختارا إلى ما هو أصوب ، إذ لم أجد ما توهمتُ فى الرجل من احتقار لى أو عداء ؟ وطغى الصخب بادئ الأمر على هذه النغمة الوليدة . على أنها لم تَمُتْ بل أخذت تَقْوَى حتى تمشّى رنينها إلى عقلى فأصغى إليها : لماذا لا أكون مخطئا فى ثورتى ؟ لقد خلقتُ جوا كئيبا من سوء الظن ونصّبْتُ فيه من إنسان لا أعرفه غريما أهاننى أولا وهزمنى آخرا ، وهأنذا أَصْلَى من هَوَسى ما أَصْلَى» . وتعدّد التفسيرات فى مثل هذه الحالة من شأنه أن يرهق النفس الإنسانية لأنه يضعها فى صراع يظل يروح بها ويجىء فيزعجها أيما إزعاج .

والشخص الواحد كثيرا ما تختلف مشاعرنا نحوه إذا اختلفت درجة معرفتنا به : فقد نحبه ونحترمه عند درجة معينة من معرفتنا به ، فإذا صعدنا إلى درجة أعلى انكشفت لنا منه أشياء ما كنا لنراها قبلا فتغيرت عواطفنا نحوه وأصبحت مقتاً وكراهية بدل المحبة والإجلال . ففي قصة « القدر »[1] نجد بطل القصة عزيز يُجِلُّ أمه ويحترمها ، إذ هي في عينيه مثال التقوى والاستقامة ، ثم إذا به يقع مصادفةً على خطاب كان قد أرسله لها الأستاذ عرفي صديق الأسرة يفهم منه أن أمه كانت على علاقة شائنة بهذا الرجل . وهنا تعصف به زوابع الحنق والبغضاء ، ويعود فينظر إليها بعين غير العين . وهاتان هما عاطفتا عزيز نحو أمه متعاقبتين :

١ - « وعزيز مدرس حديث العهد بمهنته ، وكان يلذ له أن يحكي لأمه ما كان في يومه من زملائه وبين تلاميذه حتى صارت تعرف كثيرا من أسماء هؤلاء وهؤلاء ، وتستفسر عن شؤون هذا أو ذاك إذا أغفل ابنها سيرته طويلا . وعزيز يحب أمه ويحب الجلوس معها والتحدث إليها ويراها مثلا أعلى للأمهات . ولا غرْو ، فقد مات أبوه وهو لا يزال بَعْدُ صبيا فلا يتذكره إلا كما يتذكر المرء أشخاص حلم بعيد . وكانت أخته لم تزل طفلة فقامت الأم بتربيتهما بكل ما في الأمومة من رعاية وحنان حتى أحلّتْه من الحياة ذلك المركز الذى تَقَرُّ به نفسه، وحتى تزوجت أخته منذ سنوات زيجة محترمة في دمنهور . ولا تزال تلك

---

(١) المجموعة السابقة .

الأم الرءوم ، رغم الضعف الذى انتابها من جراء ذلك المجهود الباهظ ، تشرف على مصالحهما كملاك حارس » . فعزيز يحب أمه ويحب الجلوس والكلام معها عن شؤون عمله ، وهى تفيض عليه وعلى أخته كل ما فى الأمومة من عطف وحنان ، فهى أم رءوم وملاك حارس ... إلخ . ولكن لنر الآن شعور عزيز نحو أمه عندما صعد فى سلم معرفتها درجة أعلى :

٢ ـ « تنكّر فى عينيه منظر والدته ، وكاد ينكرها بشاعة وقبحا ... أحسّ عزيز بأن قلبه وقع فى قبضة قاسية ... أمى التى كنت أراها أنموذجا لا تشوبه شائبة تتحطم أمامى أثيمة خائنة ؟ ماذا أعمل ؟ وأين أُولّى وجهى ؟ لو أنى دخلت عليها فوجدت اللعين فى مخدعها إذن لروّيتُ بدمها غليلى ولوجدت فى الناس من يعذرنى ، أما الآن فماذا أعمل؟ ... وضاق بنفسه ذرعا ، وارتدّ جو المكان يخنقه فهام على وجهه مرة أخرى ... وكانت فكرة الفضيحة تتردد فى عقله ، ثم وثبت منها فكرة أخرى : كيف كانت سمعة والدته بين جيرانها أثناء عشرتها لهذا الوغد ؟ ... وخُيّل إليه أنه محاط بمن يعرفون سرّه . وحفزه هذا الخاطر إلى أن يعود أدراجه إلى البيت ليعلم حقيقة مركزه بين الناس ... وكان قلبه يفيض بالحفيظة على أمه ، وكلما همس خاطر يخفّف بشاعة جرمها من أنها ضحية الأقدار اقترفت ما اقترفت من أجلهما وفى سبيل إسعادهما خنق ذلك الخاطرَ ومضى فى سخط أهوج عاصف ، وفكر فى أن يُقْصِيها عنه إلى أخته

فلا يؤذيه منظرها وما يوحيه . ولكنه عاد فقرر أن يستبقيها منبوذة فى إحدى زوايا البيت ككلب أجرب ، فذلك أشد إيلاما لها . ولن تطول أيامها ... إلخ » .

فهذه مقتطفات تعطى صورة لعاطفة عزمى تجاه أمه بعد معرفته بما ارتكبت، وهى تصوره وقد جثم فوق صدره كابوس يخنق الأنفاس ويظهر له فيه ألف شيطان : فهو ضائق بكل شيء : بأمه : « تنكّر فى عينيه منظر والدته ، وكاد ينكرها بشاعة وقبحا » ، وبنفسه : « ضاق بنفسه ذرعا » ، وبالمكان الذى هو فيه: « ارتدّ جو المكان كثيفا يخنقها . أين أولّى وجهى ؟ » ، وبالناس الذين حوله: « خيِّل إليه أنه محاط بمن يعرفون سره » ، وبقلبه هو نفسه : « أحس عزيز بأن قلبه وقع فى قبضة قاسية » . وهذا يذكّرنى بما قاله بعضهم من أن شخصية الإنسان تحجبها ثلاثة أستار : فسترٌ يحجبه عن أهل بيته : زوجته وأبنائه وأمثالهم ، إذ لا يمكن أن يظهر أمامهم بما يظهر به أمام نفسه ، وستران يحجبانه عن أصدقائه ومعارفه لأنه لا يستطيع أن يكون أمامهم كما هو أمام أهل بيته، وثلاثة أستار تحجبه عن الناس الذى لا علاقة خاصة له بهم . ولا شك أن الاستغراب يستولى على الناس العاديين عندما يرونه لأول مرة كما يتبدى لأصدقائه ، وأصدقاءه يدهشون عندما ينزاح أحد السترين اللذين يحجبانه عنهم .

وليس اختلاف مشاعرنا نحو الشخص الواحد مقصورا على اختلاف درجة معرفتنا به ، بل قد يحدث نفس الشيء عندما تتغير وجهة نظرنا إلى سلوكه: فها هو ذا عزمى حانق يعيش فى كابوس مروِّع ، ثم ها هو ذا نفسه يعود متدفقا بالمحبة والاحترام نحو أمه فينادى عليها وهى تُحْتَضَر : أماه ، أماه ، ما بالكِ ؟ لا شيء . إنك امرأة ماجدة . أماه ، إنك غالبت القدر القاسى فأنقذْتنِا وتحطَّمْتِ . أنت شريفة كبيرة النفس يا أمى . قومى سامحينى ، واغفرى للقدر » .

والناس قد تضحّى بأشياء كثيرة كيلا يعرفهم الآخرون على حقيقتهم . وقد تكون الحقيقة غير مخجلة ، ولكن أنى للعقل دائما أن يدرك هذا ؟ فزهرة عندما تعلم بخديعة كامل زوجها ، وكان فتى فى سن ابنها تزوّجَها طمعا فى مالها وبدد ثروتها ، تذهب إليه فى الإسكندرية حيث ينزل فى أحد الفنادق ، وعندما تراه تسترسل فى الصراخ والشكوى والوعيد . « وكان الفتى مذهولا لا يفتح فاه ولا ينبس بكلمة . وأخيرا تدخل فى الأمر رجل وقور فتقدّم إلى السيدة وقال : « يا سيدتى ، ليس هنا مكان الشجار والتعنيف . إذا كنت تريدين أن تعنّفى ابنك فليكن ذلك فى البيت أو داخل الفندق على الأقل » . وقال آخر فى لهجة الناقم : « لعنة الله على أبناء هذا الجيل ! مسكينة هذه الأم » . وبرز ثالث فقال : « إن من يبتليه الله بولد فكأنه ابتلاه بنقمة ، والعياذ بالله » . فقالت السيدة في دهشة عظمى وبصوت أبح : « ابنى ؟ » ، ثم تلجلج لسانها بكيفية أضحكت الجميع ، « وإذ ذاك تقدم إليها الفتى وقال لها همسا وهو

يبتسم : تسكتى بعد كده والا اصرخ واقول إن حضرتك زوجتى مش والدتى ؟ خليكى عاقلة وتعالى نتحاسب جوّه »[١] . ورغم أن القصة تنتهى هنا فمن المؤكد أن زوجته قد انصاعت له وأطاعته محاذرة أن يعرف الناس أنها (هى الكهلةَ) زوجة لهذا الفتى الذى لا يزيد عمره عن عمر ابنها ، فتتعرض لسخريتهم المرة وألسنتهم الحداد ، فهى تشترى نفسها بالصمت عما بدده زوجها الصغير من ثروتها .

ومعرفتنا بالآخرين مع عدم معرفتهم بنا يعطينا من حرية الحركة ما ليس لهم: ففى قصة « ماذا يقول الودع ؟ »[٢] نجد زوجا تخطفه من زوجته امرأة أخرى ، ثم ينتهى الأمر بالزوجة الأولى إلى أن تشتغل بضرب الودع ، وتسوق الأقدار الزوجة الجديدة إلى ضاربة الودع[٣] كى تنبئها بالغيب وبمستقبلها مع زوجها ، فتقول لها العرافة كلاما يشعل القلق والشكوك فى صدرها انتقاما منها : « لستِ أولى زوجات عثمان ، فقد كانت له زوجة قبلك . ها هى » . وأمسكت بودعة صغيرة فلم تجد المخاطَبة بدًا من أن تقرر أنه الحق الصراح : « هذا أنت بعيدة ، وعينك تنظر إلى عثمان ... على أن هناءك لا يتم لأن قلب عثمان قد تحول عنك ، فالرجل الذى سمع كلامك مرة يسمع كلام غيرك مرة أخرى . امرأة سمراء تلح على أذنه . هى صديقتك وقد أكلتْ معك عيشا وملحا ، ولكن تلك حال الأنذال ! فاحتسبى عليها بالحى الذى لا يموت » . وقد تم للعرافة ما

---

(١) الكهلة المزهوّة (يحكى أن) .

(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

(٣) وهى لا تعرف أنها المرأة التى أخذت زوجها منها على حين كانت تعرفها ضاربة الودع .

أرادت ، فها هى ذى الزوجة تعذّبها نار الغيرة : « وشمل الغرفة صمت عميق أطرقت أثناءه فاطمة تفكر فيمن تكون المنافسة السمراء التى تنغص عليها حياتها ، وأسماء[١] تنظر إليها وصدرها جائش بجميع مشاعر المرأة . وبعد حين رفعت فاطمة[٢] رأسها وطلبت إلى العرافة أن تعمل لها عَمَلًا يفسد كيد الخائنة فطلبت إليها أسماء أن تأتيها بشىء من متاع زوجها خاصة » .

وهكذا تصل العرافة إلى تحقيق أمنية أخرى من أمانى قلبها : أن تستنشق عبير الذكرى من شىء من متاع زوجها الذى هجرها وما زالت تحبه وتتعلق بذكراه ، إذ « قدّمت لها فاطمة منديلاً كانت قد جاءت به لنفس الغرض ، وتواعدتا على أسبوع يمضى ، فشكرتها الزائرة ثم ساقت إليها نقودا فرفضتها أسماء رفضا وهى تقول : « لن أستحق شيئا حتى أعيد إليك قلب عثمان » ... فلما خلت أسماء إلى نفسها طغت عليها مشاعرها فأقبلت على المنديل تلثم فيه عثمان ، وتنشق منه ريح عثمان ، ثم بللته بدموع الذكرى »

وكثير من النفوس صناديق مغلقة نقف حيارى أمامها لأننا لا نملك مفاتيح أقفالها : فها هى ذى حواء ، بعد فجيعتها فى حبها لرمزى ووقوعها فى قبضة اليأس ، قد شحب لونها وتضعضعت صحتها وكثر وجومها وتكرر نسيانها لأهم الأمور فالتفتت إليها الأنظار وتحركت فى سيرتها الألسن : « ماذا جرى لحواء ؟ وما هزالها والذهول البادى فى عينها ؟ مسكينة هذه الشابة . إنها لتطمح إلى مجد بعيد ، وتتكلف من أجله جهودا تنوء بها الرجال ! » . ولكن أحدا لم يفطن إلى سرها ، فهى ضنينة به حتى على توسلات جدتها ودموعها المترقرقة

---

(١) العرّافة .

(٢) الزوجة .

فى وجهها . إن أحدا لا يعرف سرها ، ولذلك فإنهم فى محاولتهم علاجها يتخبطون ولا يستطيعون لها شيئا سوى تخمينات لا تقدّم ولا تؤخر : « وكانت تذهب إلى الأطباء تحت الضغط والإلحاح فيَجُسّون نبضها ، ويتسمعون دقات قلبها ، ويمعنون النظر فى أجفانها ، ويسألونها عن الدُّوار متى ينتابها وكم يدوم ، وأسئلة شتى غاية فى الدقة الفنية ، ثم يصفون لها حبوبا قبل الأكل ، وسوائل بعده ، وبرشاما كذا وحقنا بين ملطِّفٍ ومقوٍّ وقمينٍ بأن يجىء بأحسن الأثر[1] ، ثم لا أثر » . وواضح نبرة السخرية فى كلام الكاتب . ولكن هل أصاب الأطباءُ العلاجَ الشافى ؟ : « وأقبل عليها أحدهم يستدرجها فى الكلام عن حالها المعيشية وعن توزيع أوقاتها وعن أفكارها فى يقظتها وأحلامها فى نومها بغية أن يستشف نفسها فيرى كمين الداء . وفطنت حواء إلى ما يقصد إليه فاحترست وراوغت . على أنه نصح لها بالهدوء والراحة واجتناب كل ما يقلق البال ويثير العواطف ، ولْتَضرِب بالعقاقير عُرْضَ الحائط : حتى بالدواء الذى وصفه إذا شاءت : أو لا تتعاطاه إلا عند الضرورة الماسّة ، ولا يَغُرّها ما يُحْدثه من راحة فتسرف فيه ، فإن الإكثار منه يؤذى القلب وربما أوقفه »[2] . فالطبيب يفند كل تشخيص زملائه لمرض حواء وما وصفوه لها من علاج ، ولكن أتراه هو استطاع أن يصل إلى ما عجزوا عنه ؟ إن الجهل يمكن أن يؤذى من حيث يراد تقديم الراحة والشفاء .

كذلك تقع الجدة فى نفس الخطإ لجهلها بالسبب الذى يكمن وراء معاناة

---

(١) حواء بلا آدم / ١٣٤ ـ ١٣٥ .

(٢) المرجع السابق / ١٣٥ ـ ١٣٦ .

حفيدتها ، فحين تقول لها حواء ليلة زفاف رمزى : « ما تروحى الفرح بقى تنظرى » ترد عليها الجدة : « أروح الفرح ؟ والنبى ما عندى فرح إلا يوم فرحك أنت ! » ، « فأعادت هذه العبارةُ حواءَ إلى حِسِّها ، وشعرت لها بوخز أليم وهمَّتْ أن توقف الجدة عن الكلام »(١) .

على أن معرفة الحقيقة قد تشقينا فى كثير من الأحيان بينما يقدم لنا الوهم ما نحتاج من مسرة وسعادة : ففى « النقاب الطائر » نجد زوجة صديق الراوى (بعد أن عجزت عن إغوائه ونَيْل ما تبغى منه ، وبعد أن كشف الراوى خيانتها لزوجها وضَرَبَ عشيقها حين رآه ذات ليلة يوصّلها إلى المنزل) تبادر فتخبر زوجها أن صديقه يراودها عن نفسها ضاربا بالصداقة عُرْضَ الحائط . ويصدّق الزوج المريض المخدوع ذلك فيرسل لصديقه ما كان له عنده من خطابات طالبا منه أن يعيد له رسائله هو أيضا ، ويرفق بالرسائل خطابا يقول الراوى عنه : « فلما فضضتُ الخطاب كان الشر أشد هولا مما كان يمكن أن أتوقع . توسَّلَ إلىّ فيه إلاّ ما رحمتُ علته وأشفقت على بَلِيّته فأترك له البقية الباقية من الأمل والقطرات الأخيرة فى كأس الرجاء . استحلفنى بالله إن كنت أومن به ، وما وجد سواه من مقدس أو عزيز يثق فى أن يكون له كرامة عندى ، استحلفنى بالله إلاّ ما تركتُ له زوجَه ، زوجَه الطاهرة البارة المخلصة ، ولا أُغْريها ولا أنصب حولها الفخاخ »(٢) .

---

(١) السابق / ١٥١ .

(٢) النقاب الطائر ٨١ .

إن الصديق المريض يعتقد وَهْمًا أن زوجته طاهرة وأن صديقه هو الغدار الخئون . ولا شك أن هذا أبعث على راحة باله مما لو علم أن العكس هو الصحيح . إن معرفته للحقيقة فى هذه الحالة كفيلة بأن تقصم ظهره . ولكن ماذا فعل الصديق ؟ « هممتُ بأن أنطلق إلى صديقى أشرح له الأمر ، ولكننى ترددت وطال ترددى أياما ، ثم صحَّتْ عزيمتى فأخذت طريقى إليه ، فلما بلغت الدار وجدتها موصدة ، وكأنما برز العم جمعة من جوف الأرض يمسح دموعه بظهر يده ، وأخبرنى بأن فهيما قد مات ! نعم مات وهو يعتقد أننى نذل وجبان »(١) . فليكن ! المهم أنه مات سعيدا لاعتقاده بأن شرفه لم يُثْلَم وأن زوجته قد وفَتْ وأخلصت . وكم فى الوهم من راحة !

* * *

(د) القضاء والقدر :

سأجعل نقطة انطلاقى فى هذه القضية نَصًا ورد فى قصة « تحت عجلة الحياة » يقول فيه الراوى : « أنا لا أنكر فكرة القضاء والقدر ، ولكننى قد اختلفت معك ومع غيرك فى مدى تطبيقها ، أىْ إلى أىّ حد نحن مسيرون؟ وإلى أى حد نحن مخيرون ؟

قال : وكيف كان ذلك ؟

قال : زعموا أن الإنسان ، وليس فقط الإنسان بل الحيوان والنبات كذلك،

---

(١) المرجع السابق / ٨٣ ـ ٨٤ .

الكل مسخر لقوانين واحدة أو متشابهة كالوراثة والبيئة والصحة والمرض والتطور في مدارج النمو ثم الاضمحلال وما إلى ذلك . لا سبيل إلى الخروج على تلك النواميس .

ـ آمنّا !

ـ الحمد لله ! أما فيما يتعلق بشؤون الإنسان الخاصة فإما أن يكون للعقل قيمته أو لا يكون ، وإما أن يكون للأسباب والنتائج معقوليتها أو لا يكون . ومع ذلك فهذه مشكلة دأبت القرون على بحثها دون أن تخرج منها برأى حاسم ، فما لنا نصدّع رؤوسنا فيها ؟

ـ وإذن فأنت ترى أسبابا ونتائج ثم لا أكثر ؟

ـ هذا موضوع يلتوى فيه الجدل ويطول . خلّنا فيما كنا فيه ... إلخ »[١] .

إن القضاء والقدر في هذا النص يعنيان القوانين التى يسير عليها الكون . لكن هناك إلى جانب هذه القوانين عقل الإنسان وإرادته ، فهل هما مستقلان أو يعملان مُجبَرين ؟ إن الراوى بعد أن فتح الموضع عاد فأغلقه سريعا متعللا بأن البشر على مر الأدهار قد عجزوا عن الفصل فيه برأى .

لكنْ في مقابل هذه الشخصيات المثقفة هناك شخصيات أخرى عامية تفهم القضاء والقدر على أنه الحوادث أو النتائج الأليمة التى تتمخض عنها الأمور .

(١) السابق / ص ١١٠ .

فالرواى فى « منزل للإيجار »[1] يتذكر مع عم سرور البواب الأيام الخوالى ثم يعقب على هذه الذكريات بقوله : « والله كانت أيام يا عم سرور ! قلت هذا وقد وضعت يدى على ظهره المقوس ، فهز الرجل رأسه وراحتيه هزة الاستسلام إلى القضاء والقدر ولم ينبس » . وهذه الشخصيات ترضى غالبا بما جاءت به الأقدار وتستسلم له .

وقد يكون القضاء والقدر أمرا غير مفهوم ، وحينئذ يسميه الناس «الحظ» ، وهو أمر لا ضابط له يقوم على العفوية والمفاجأة : فالضابط الثرى ربُّ النعمة فى الأقصوصة السابقة « يتدهور وتتفاقم شقوته ! ذلك لأن الفول آس اندحر فى مواقع عنيفة فى الميدان الأخضر خسر فيها الضابط المحنك شطرا كبيرا من ذخيرته فتراجع إلى البورصة يعتصم بها وضارب وقاتل ، وكان مع الحظ بادئ الأمر على اتفاقية دفاعية هجومية فانتصر ، ولكن الحظ المتقلب ما لبث أن خذله وانضم إلى صفوف السماسرة فرجحت كفتهم فحملوا عليه عدة حملات فاصلة تركته أيدى سبا . وقف القائد على أطلال عظمته حائرا مذهولا ، ولكنه خسر كل شىء إلا الشرف » . فالضابط المحنك يفقد جزءا كبيرا من ثروته فى المقامرة ، والحظ يخونه فى البورصة كما خانه من قبل على موائد الميسر .

أما إن تعلق القضاء والقدر باكتشافنا ، على غير توقع ، أمرا كان خافيا علينا

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

فإنه يسمّى حينئذ « مصادفة » . يقول الراوى فى نفس الأقصوصة : « ذهبت محدثتى تبث شكوكها لسيدتها فشرعتا تراقبان حركات العشيقين بدقة وحذر ، ولكنْ مَضَى زمن كادت تُتَّهَم محدثتى بعده بالوشاية السافلة . ولكن كثيرا من الحقائق يعجز عنها البحث ثم تسوق إليها المصادفة ، ففى ظهر يوم كانت ربة البيت على مقربة من رأس السلم لشأن من شؤونها فسمعت خطوات زوجها صاعدة ، ثم انقطع الصوت فدنت تستطلع ما حدث ، فإذا بهيجة تصعد إليه فتهامسا ، وتسمّعت الزوجة فإذا به يتكلم عن بعض أدوات منزلية أحضرها وأخرى أوصى بها . وانتهى الموقف بأن قبّلها ثم تابع صعوده فى جدّ ، أما هى فلبثت مكانها أدبا منها واحتشاما ! ولكن الزوجة انقضت عليه كاللبؤة أُوذِيَتْ فى عرينها وأسمعته سبا وشتما ، ثم « نزلت عليه بالشبشب لحد ما بقينا كلنا نهارينا نخلّص عنه لَمْ حَدّ قِدِرْ أبدا ، وهُوّ يا عينى واقف مذلول ... إلخ » .

قلت إن العوامّ فى قصص طاهر لاشين يأخذون غالبا من القضاء والقدر موقف الرضا والاستسلام ، وهم لذلك لا يثورون ولا يتحركون لدفعه أو تغييره . ويبدو أن القدر من جانبه يحفظ لهم هذا الموقف ، فهو رغم قسوته عليهم لا يغفل العناية بهم تماما : فالراوى فى القصة السابقة يتحدث عن العجوز زوجة البواب وابنها المشاغب الذى غلبه أخيرا النوم ، فيقول : « وتحركتْ فى مكانها فأخرجتْ من تحتها شالا أسود ، ثم مالت تغطى به الكانجاروه الآدمى لأن نعمة النوم قد أنقذتنا مما عسى كانت تسوّل له الأمارة بالسوء . وعلى الرغم مما كان

يجيش فى صدرى له من عوامل الكره والضغينة لما ذَكَرْتُ من نَزْع المنظار ولما لم أذكر من محاولته نزع الفراء من تحتى مرارا وتكرارا وما أحدثه أثناء لعبه من خبط وتهويش قَطَعَ علينا الحديث أكثر من مرة ، بالرغم من ذلك كله ثارت فى نفسى عاطفة الرفق بالحيوان حتى رأيت العجوز تلفّه بهذا الشال العتيق لأن رائحة خانقة لعينة كانت تتصاعد منه هى مزيج من البَخُور والرطوبة والبلَى . ولم أطمئن بعض الشىء إلا حين رأيت أن فتقا من الفتوق استدار صدفة حول أنفه . وهكذا يُعْنَى القضاء والقدر بهؤلاء المساكين ».

إن قسوة الظروف على هؤلاء الناس واضحة : فالطفل قذر قبيح يشبه الحيوان، والكاتب يسميه فعلا « حيوانا » مرة و « كانجارو » أخرى ، والشال الذى غطته به أمه ممزق مهلهل وعطن منتن . لكن القدر مع ذلك لا ينسى أن يُعْنَى بهم عناية تحفظ عليهم الحياة ، فقد استدار بالمصادفة المحضة فَتْقٌ من الفتوق حول أنف الصبى فلم يختنق .

وبعكس ذلك موقف المتعلمين ، وبخاصة الشبان منهم ، فإنهم بما عندهم من وعى ومعرفة بالأمور وحماسة للحياة ورغبة إليها عارمة ينفرون من أن يتقبلوا الأحداث بروح بليدة وعقل خامد : هذه مثلا عائدة عندها مشكلة مع أبيها ومع نفسها ، إذ لها صديق لا يرضى عنه أبوها ، ويرى من العار أن تخرج ابنته للقائه ويريدها أن تنتظر حتى يتقدم لها شاب غيره ، والانتظار أمر سلبى . وفى نوبة انفعالية عقب نقاش حاد بينها وبين أبيها تصرّح له قائلة :

« ما دمتَ قد أوقفتنى منك موقف الصراحة والاعتراف فلأُتمِّمْ حديثى . أنت تعرف سنى مثلما أعرف . لقد أوشكت أن أتخطى العشرين ، وهذا ...

وهنا تلعثمت ولكنها تشجعت فقالت :

ـ أقصد أن هذه سن متأخرة للزواج لا سيما فى هذا البلد .

ـ ماذا ؟ ماذا ؟ لا بد أنك قد جُنِنْتِ !

ـ لا لم أُجَنّ ، فكن مطمئنا من فضلك ، فأنا أتكلم بكامل عقلى وفى موضوع غاية فى الأهمية من ناحيتى ، ويجب أن يكون كذلك من ناحيتك . فتحية تزوجت منذ سنتين ، وسنية مخطوبة الآن ، بل لا تكاد توجد ممن أعرف واحدةٌ لم تتزوج بعد أو لم تُخْطَبْ مع أنهن أصغر منى . لماذا ؟

ـ تسألينى[1] ! دعينى أضحك .

ـ بل دعنى أبكى . السبب ، السبب الحقيقى هو أن شبان الطبقة العالية التى يسمونها بالأرستقراطية لا ينحطون عادة ، إن لم يكن مطلقا ، إلى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهن وتهذيبهن . وقد يكون لنظيراتى هنالك حظ أوفر منى لما فى تلك الطبقة من المرونة والتساهل . أما شبان الطبقة المتوسطة فإنهم ينفرون من مثلى لأنهم يعتقدون ألاّ دين لها ولا وطن[2] . وهم

---

(١) كذا ، وصوابها « تسألينني » .
(٢) كانت أمها أوربية .

في الغالب قانعون ببنات أوساطهم ، إلا إذا بهر أحدهم المال . وليت لنا مال [١] يبهر » .

إنها واعية بمشكلتها وبالأسباب التي أدت إليها ، وهي تُرْجِع ذلك إلى سببين : سبب خارجي يعود إلى المجتمع الذي يختار الزوجة على أساس غير متوفر فيها ، وسبب داخلي يعود إلى وضع أسرتها المالي . فشرح لها الأب سبب ضياع المال ، ثم قال وقد نَفِدَ صبره :

ـ وأنا لا أريد أن تَفُوهي بكلمة واحدة . وبما أن التساهل معك لم يأت إلا بما أرى من تبجح وآراء سوداء ، فإني أجد نفسي مضطرا إلى أن أستعمل معك كل ما للأب على ابنته من نفوذ .

وأردات عائدة الكلام فعاجلها بقوله :

ـ انتهيَ! اذهبي إلى مخدعك . ولا تخرجي بعد اليوم إلا بإذن مني » .

فماذا فعلت عائدة ؟ هل استسلمت للمقادير ؟ ولكن لم لا يكون ما تفعله هو نفسه جزءا من المقادير ؟ ولذلك ما إن جاء الصباح حتى اكتشف أبوها هروبها ، وعندئذ « وقف جامدا وشخص ببصره إلى غرفة ابنته طويلا ، ثم نكس رأسه قائلا لنفسه : لقد طار الوطواط في الظلام »[٢]. ربما كانت عائدة مخطئة في هذا التصرف ، لكنه تصرف إيجابي على كل حال . إنها أفضل من هذا

---

(١) الصواب « مالاً » لأنه اسم « ليت » .

(٢) الوطواط (سخرية الناى) .

الشيخ الذى يرى العمل والإرادة مصادَمَةً لمقادير الله واعتراضا على إرادته ، بينما لا يوجد فى الحقيقة أدنى تصادم بين إرادتنا وإرادته سبحانه ، فكل شىء يقع فى ملكوت الله إنما هو بإرادة الله . قال الشيخ: « عبد السميع هذا كان ، ولا مؤاخذة ، إسكافى ، وكان يعيش على قفا من يرقّع لهم (وضحك لنكتته فانهمرت الضحكات من كل صوب) ، ولكنه لم يرض بما قسم الله له وأراد (وهنا صفّق تصفيقة ذات مغزى) أن يرفع نفسه إلى درجة لم تُكْتَب له فى الأزل .

صوت : الناس الأقدمين قالوا : الطمع يذلّ من جمع !

- استدرجه الله ، والله خير الماكرين ، فبعث إليه بمعاون الإدارة ، وهو شاب ممن باعوا الآخرة بالدنيا ، فعيّن عبد السميع فى وظيفة حاجب خصوصى له بالمركز وفتح له بابه وأغدق عليه النعمة ، فأصبح عبد السميع من سكان البندر ويلبس الچاكتة والطربوش ويمشى فى الأرض مرحا ، مع أن الله تعالى قال : ولا تمشِ فى الأرض مرحا إنك لن تخرقِ الأرض ولن تبلغ الجبال طولا .

فاشتبكت الأصوات في قولِ « جلّ مَنْ هذا كلامُه » وتتابعت الزفرات ، والتفتت بعض الوجوه براقة الأعين إعجابا بفصاحة الخطيب ... إلخ » [١] .

وبالطبع لا تثريب على عبد السميع أن يطمح ببصره إلى عمل أحسن مما هو

(١) حديث القرية (يحكى أن) .

فيه وأن يُسَرّ بملابسه الجديدة ، فهذا شيء مركوز فى نفوس البشر جميعا ، ولولا ذلك لركدت الحياة وأسنت . ولا شك أن الحضارة الإنسانية مدينة إلى حد كبير فى تقدمها وإنجازاتها للشهوات البشرية . والشهوات ليست عيبا فى ذاتها ، ولكنها محتاجة إلى بصيرة وتنظيم فى إشباعها حتى لا تضل طريقها وتأتى بعكس ما يراد منها . والشيخ ، فى حديثه عن استدراج الله لعبد السميع ، يشير إلى أن المهندس كان يخطط للحصول على امرأته ، وقد تم له ما أراده وكانت النتيجة ، عندما اكتشف عبد السميع ذلك ، أَنْ قَتَلَ العشيقين بقضيب من الحديد فقُبِض عليه وحُبِس على ذمة التحقيق . ومما لا شك فيه أن المهندس هو المخطىء والملوم ، وهو الدنىء الذى كان خليقا بسخط الشيخ ولعناته . والشيخ قد فضح نفسه وكشف نفاقه ، من حيث لا يدرى ، بتعليقه على صنعة الإسكافى بقوله : « لا مؤاخذة » ، مع أنه لا وجه للمؤاخذة هنا . ولو كان يرى أن كل ما يتم إنما هو بإرادة الله التى ينبغى أن نُذْعِن لها لما أظهر هذا الاحتقار لصنعة الإسكافى رغم تظاهره ، عن طريق ترديد بعض العبارات المحفوظة الميتة ، بالخوف من الله واحترام حدوده .

إن الإسكاف هنا يتمرد على الوضع السيئ الذى هو فيه بتطلعه إلى وظيفة حاجب فى البندر ، وكذلك على ما أريد له من السكوت على العلاقة الآثمة بين زوجته والمهندس . قد يكون أخطأ الطريق، ولكنه أفضل بكثير ممن يستسلمون ويقعدون فى أماكنهم كالكلاب الذليلة .

والشخصيات فى قصص لاشين كثيرا ما ترجع الأمور إلى الله مباشرةً : فالأم فى أقصوصة « القدر » ، بعد أن اكتشف ابنها عن طريق المصادفة خطابا غراميا كانت قد تلقته من عرفى بك أيام كانت لها علاقة به ، تقول : « وقد نزلت عليها سكينة اليائس : ما دام الله قد أراد ذلك فإنى سأبوح بكل شىء » .

فهى ترجع اكتشاف الخطاب ووقوف ابنها منها موقف المحاسب العسير إلى إرادة الله مباشرة ، وربما كان ذلك (إلى جانب اليأس) سببا لما أحسته من سكينة . وحين تحوّل ابنها عن موقفه السابق كان ذلك بناء على إيمانه بأن زلة أمه مرجعها أن القدر القاسى الذى كانت تغالبه قد اضطرها إلى ذلك لكى تعلّمه :

« أماه ، أماه ، ما بالك ؟ لا شىء . إنك امرأة ماجدة أماه . إنك غالبت القدر القاسى فأنقذتنا وتحطّمْتِ . أنت شريفة كبيرة النفس يا أمى . قومى سامحينى ، واغفرى للقَدَر .

ولكن الأم بذلت آخر أنفاسها قبلةً خافتة على خد ولدها »[1] .

إن الإنسان حين يريد أن ينقذ نفسه من الندم المهلك أو القلق الباهظ إنما يحيل أسبابهما على القضاء والقدر ، وكذلك يفعل إذا أراد تبرئة أحبابه . ويلفت الانتباه فى عبارة الابن وصف القدر بـ « القاسى » تعبيرا عن سخطه وحنقه عليه ، على حين أن أمه ، عند تذكرها أن ما هى فيه راجع إلى مشيئة الله (أو القدر) ، قد أحست بسكينة ، وإن وصفها الكاتب بأنها « سكينة

---

(١) القدر (يحكى أن) .

اليائس » . وقد يرجع هذا الاختلاف فى الموقف من القدر بين الأم وولدها إلى اختلاف مستوييهما الفكرى والنفسى .

ونحن البشر فى كل منا نقطة بل نقاط ضعف يغلبنا عن طريقها القدر رغم كل ما نتخذه من احتياط وحذر : فزهرة كانت عند بداية قصتها « تسكن دارا صغيرة ورثتها عن زوجها الأول ، ولم تكن زهرة بمكروهة من جاراتها ، فهى حسنة المعاشرة على وجه الإجمال ، غير أنه لكل ابنٍ أو بنتِ آدم موضع ضعف . وموضع الضعف من بنت آدم هذه أنها كانت شديدة المبالغة فى تقدير جمالها حتى لكانت من هذه الناحية موضوع سَمَر صديقاتها إذا اجتمعن وغابت عنهم . وفى الحق أنها كانت شابة الجسم ، والجسم كثيرا ما يحتفظ بشبابه إلى ما بعد الشباب بكثير . وهنا غلطة زهرة ، فقد كانت تنظر إلى المرآة بعين الماضى فلا تلحظ ما حل بأجفانها من ذبول الكبَرِ وما غادر نظراتها من بريق الصبا ، ولا تستبين تلك التجعدات الدقيقة التى أحاطت بشفتيها بل لكانت ترى مُحيًا نضيرا ريانا (١) بماء الجمال ، ومن ثم كانت تتحدى الفتيات وتقلد سذاجتهن وتستبيح ما يبيحه نزقهن . ثم إن الخادمة ، وإنها لريفية لها من الدمائة ما لو وزِّع على جَمْعٍ لأربى ، دخلت مخدع سيدتها يوما لتصلح من شأنه على عادتها فارتاعت وهمت بإغلاق النافذة وهى تعلن فى وَجَلٍ مَنْ داهمتْه فضيحة مفاجئة أن رجلا فى بلكون النافذة ينظر إليها ويصفر . وكانت سيدتها على مقربة من النافذة فنهرت الخادمة وراحت تعنِّفها بصوت لين

---

(١) الصواب « ريّان » من غير تنوين .

النبرات ساحر ، وأبت الا أن تتعهـد بنفسهـا منذ يومها أمْر المخـدع ، وشرعـت على التو تنجز ما وعدت . ومن المسلم به أن عـملية ترتيب الفـراش تستلزم الاعتدال والانحناء ، والتثنّي والالتواء ، ونصف دستة من حركات أخرى قد ، أو بلا شك ، تُعَدّ خارجـة عن حدود الاحتشـام إذا كانت المرأة فى غير خدمة دارها »[1] .

وهذه أول خطوة فى المنزلق ، فإن هذا الفتى (وهو فى سن ابنها) سيدخل إليها من هذه الثغرة فى جدارها النفسى وسيتزوجها وسيثب على ثروتها فيبددها على ملاذّه خارج البيت ، وسيحاول أن يخدعها فينجح زمنا ، لكنها فى النهاية تكتشف خداعه . غير أنها أرادت أن تنال حقها منه أمام الناس الذين ظنوا أنه ابنها وأنها تعنّفه على عقوقه لها . وحاولت فى دهشة عظمـى أن تنفـى أنها أمه وقالت بصـوت أبح : « ابنـى ؟ » ، ثم تلجلج لسانها بكيفـية أضحكت الجميع . وإذ ذاك تقدم إليها الفتى وقال لها هامسا وهو يبتسم : تسكتى بعد كده والا اصرخ واقول إن حضرتك زوجتى مش والدتى ؟ خليكى عاقلة وتعالى نتحاسب جوّه » .

والقـضاء والقدر لا بد نافذان ، والأسباب لا أول لها ولا آخر : فخطيبة كامل الشاب المتحمس ذى المبادئ الوطنية المثالية والتى أنقذته من موت محقق وأذاقته أفاويق السعادة صافية تشهد من شرفتها مظاهرة عنيفة وتهتف مع الهاتفين بتمجيد ذكرى الشهداء ، ثم يتطور الأمر فإذا رصاصة تطيش فتصيب المسكينة

(١) الكهلة المزهوّة (يحكى أن) .

فتقتلها[١] . وسأقف عند كلمة « تطيش » ، أى تصيب شيئا لم يهدف الرامى إليه . ولكن من قال إن الإرادة محصورة فى الرامى وحده ؟ ولماذا لا نوسع مجال نظرتنا بحيث ترى أن هذه الإرادة المحدودة منطوية فى غمار إرادة أخرى مطلقة تشمل الكون كله ظاهره وخافيه ؟ إن كلمة « تطيش » عندئذ لن يكون لها فى استعمالنا مكان .

ومثل ذلك موت الدكتور ضياء[٢] : « هز الخادم رأسه حسرة وألما ثم قال : شوفى الدنيا ! آل الراجل اللى كان على رأى المثل فى جسمه السبع داءات يطيب ويبقى زى الحصان ، والدكتور ضياء اللى كان زى الجمل علشان جرح صغير فى صباعه وهو بيعمل له العملية يروح كما راح الليل من النهار ؟ اخص عليكى يا دنيا ! » . إن أسباب الموت لا حصر لها ، ونحن لا نستطيع الإحاطة بها ، ومن ثم فلا معنى لاستغرابنا أن يموت الطبيب بسبب جرح صغير فى إصبعه ، فالعبرة بالإرادة الكلية .

وقد أثار الكاتب هذه النقطة فى قصة « يحكى أن »[٣] حين فكر مبروك درويش (الموظف الساذج المتلاشى الشخصية والذى يظن مع ذلك أنه صاحب دهاء) فى أن يتزوج ، فكلف الخاطبة بأن تبحث له عن عروس . وكان يريد واحدة غنية يثرى على حسابها ، وإن تظاهر أنه إنما يبحث عن الأخلاق . وستكون هذه نقطة ضعف فى جداره النفسى هو أيضاً سوف ينزلق على المنحدر

---

(١) تحت عجلة الحياة (النقاب الطائر) .

(٢) من مجموعة « يحكى أن » .

(٣) ولكنها الحياة (يحكى أن) .

بسببها : « كان ... إلى حد كبير يفكر للمرة الأولى بعمق واهتمام فى شأن من شؤون هذا العالم الفانى . وكانت « أكائن أم غير كائن » التى تزعج أوراده وتسابيحه فى رأسه « أيصير غنيا أم لا يصير ؟ » . تلك هى المشكلة حقا . إن الرزق بالله، وإرادته الذاتية تتلاشى فى وحدانية الإرادة القدسية، وإن جلال ما يستحقه العبد هو نقطة على حرف من حروف أم الكتاب الأبدية . ولكنه جل وعلا يسبب الأسباب : فمن الناس من يغنيه عن طريق تجارة أو صناعة أو وظيفة، ومنهم من يفتح له باب الغنى على مصراعيه بخطوة يخطوها أو كلمة يقولها » . ونستطيع أن نكمل نحن : « أو بزوجة يتزوجها ! » .

وواضح أن مبروك أفندى درويش يقف على الخط الفاصل بين رضا العوام وطموح الواعين : فكل شيء بإرادة الله (ويلاحظ الاستكانة والمسكنة فى طريقة تفكيره حتى هنا) ، ولكن الأسباب هى أيضا من إرادة الله (وهنا بداية القلق وتبرير الطموح أمام ضميره) . ويلاحظ أيضا أن شعوره يتغير فتحلّ محل الاستكانة والتخاذل رغبة تشتد قليلا قليلا حتى تستحيل شهوة تزوُّجٍ : ١ ـ ولكنه جل وعلا يسبب الأسباب . ٢ ـ فمن الناس من يغنيه عن طريق تجارة أو صناعة أو وظيفة . ٣ ـ ومنهم من يفتح له باب الغنى على مصراعيه بخطوة يخطوها أو كلمة يقولها .

وكما أن مبروك درويش يقف على الخط الفاصل بين استسلام العامة وطموح الواعين كذلك تقف حواء على الخط الفاصل بين سلبية الريشة فى مهب الريح وإيجابية الإرادة العاملة فى مواجهة الأحداث . إنها لا تحاول أن تدرس واقعها وتتعرف على أسباب مشكلتها (وهى أنها كبرت ولم تتزوج وأن حب

رمزى إياها إنما كان وهما معششا فى رأسها) حتى تقوم بعد ذلك بتغييره إلى واقع أحسن . كذلك فهى لا تشعر باطمئنان الرضا وسكينة التسليم بل تضيق ضيقا شديدا بما هى فيه من كرب . وهى تحاول تخفيف هذا الضيق بدعاء الله : « فلما خلت إلى نفسها صاح قلبها الكظيم : « يا ربى ، ماذا عساى أقول أنا التى كافحت منذ طفولتى لأكون مثلا يُقْتَدَى به وخِلْتُ أننى حققت ما نصبت له نفسى ، أنا التى قضيت حياتى مخلصة لك فى عملى وفرضى ؟ لماذا تحطمنى هذا التحطيم ، وتسحقنى هذا السحق الأليم ؟ يا إلهى ، كتَبْتَ على نفسك الرحمة ، وأنا أطالب ثم أطالب بحقى من الرحمة . ووعَدْتَ الحسنة بعشر أمثالها ، ولا أريد إلا جزاء عملى ! وقلتَ : « ادعونى أستَجِبْ لكم » ، وأنا أدعوك يا سميع ، وأضرع إليك يا بصير . هل أنت تنظر إلىّ من عليائك هازئا ؟ حاشاى أن أعتقد ذلك . أم مشفقا ؟ فلتقل : « كن » فيكون لى النعيم الموفور . ألْهِمْنى حكمتك فأرضى . كلمنى ، فأنا لا أريد أن أتكلم إلى الناس إذ لا أستطيع . لن أجد منهم إلا سخرية بفاجرة ، أو مرثية لمسكينة ، أو استهزاء بمعتوهة . أنا الطاهرة ، أنا القوية العاقلة » ، وتبكى وتنشج »[1] . والغريب أن التى تتحرك فى هذه المحنة هى جدتها ، غير أنها حين أرادت أن تأخذ بالأسباب أخطأت الطريق ، فقد ذهبت إلى أضرحة الأولياء تلثم أعتابهم وتبلل ترابهم بدموعها وتقدم النذور ثم تغادرهم إلى المنجمين رجالا ونساء . فهى ، شأن أمثالها من العجائز العوام ، ترضى بالقضاء والقدر غالبا ، فإذا حاولت أن تغير من الأمر شيئا استنجدت بما تتوهم أن له تأثيرا من إرادات الأموات وقوى الجان .

* * *

(١) حواء بلا آدم / ١٣٦ - ١٣٧ .

(هـ) الشر والألم :

تتعدد التفسيرات التى يواجه بها المفكرون مشكلة الشر والألم فى الكون ، وتختلف مواقف البشر من هذه المشكلة . ونحب هنا أن نعرف مواقف الشخصيات فى قصص طاهر لاشين منها ونفهم العوامل التى تؤدى إليها ، وهى بالطبع مختلفة باختلاف هذه الشخصيات وأوضاعها الفكرية والنفسية والاجتماعية ... إلخ :

فعم وهدان فى أقصوصة « سخرية الناى »[1] رجل شريد فقير « ذاق مرارة الجوع رضيعا حين أنضب الجوع ماء الحياة فى ثدى أمه ، يعالجه جَهْدَ فَكّيْه الطريين فما تسيل غير دموع المسغبة من عينيه ودموع الأسى من عينيها . واستشعر اليتم طفلا حين انتزعه الدهر من ذلك الثدى الناضب لتتقاذفه أيدٍ وتتلقفه أخرى ، وصَلِىَ القسوة صبيا ، قسوة المرأة التى تريد أن تقسو ، تلك التى استضعف لها أبوه فيما بعد بقدر ما قسا على أمه فيما مضى . وأقبل الشباب فإذا الشاب طريد كالكلب الضال ، ووافت الرجولةُ فإذا الرجل شريد حائر يسلمه الصيف اللافح إلى الشتاء القارس ، ويطوّح به الريف العابس إلى الحضر الهازئ يطارده البؤس ويتعقبه الشقاء » .

والعوامل التى تضافرت على تشريده وفقره ، حسبما ذكرها الكاتب ، كلها خارجة عن طوقه ، فهو ليس مسؤولا عن موت أمه ولا عن قسوة زوجة أبيه وتضاؤل شخصية أبيه أمامها . غير أن الذى لم يذكره الكاتب هو أن عم وهدان

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

كان يستطيع أن يتدخل بإرادته لتغيير هذا الوضع . إن الشقاء الإنسانى لن يمّحى من تلقائه أبدا ، وما دمنا قد وُضِعْنا فى وسط التجربة فلابد من بذل الجهد حتى تتقدم الحياة وترقى، وإلا انتكست إلى أسفل سافلين . والإنسان له مطامحه وأشواقه وشهواته ، وهذه هى دوافع الحياة ، ومن المؤسف أن نستسلم للبلادة رغم هذه الدوافع فلا نَرِيم موضعنا .

لقد جعل الكاتب لعم وهدان فلسفة قوامها الاستخفاف ، الاستخفاف بما كان وبما سيكون : « وهذا وهدان الشيخ أخيرا نظرية فلسفية مجسمة ، يستخف بما كان ويستخف بما سيكون ، وفى الوقت الذى تُسَوَّد فيه هذه الصفحات يكون هو منهمكا فى نشر فلسفته بأقصى ما أُوتِىَ من حرارة وإخلاص ، لا خطابةً للعامة ولا تدويناً للخاصة ، ولكنه يرسلها فى الفضاء لمن شاء من ثقوب نايه أنغاما فَرِحَةً ترقص رقصا ، وحزينة تئن أنينا » .

وقد ذكر لاشين أن أنغام عم وهدان تارة تتلون بلون الحزن وتارة تنطبع بطابع المسرة وفرح الرقص مع أن الاستخفاف لا يبالى بأحداث الحياة حلوها أو مرها . ولكن كيف يا ترى كان يعيش عم وهدان ؟ لقد ساقته قدماه يوما إلى منطقة يتاخم فيها الريفُ الحَضَرَ ويسكنها بعض العمال الذين يعيشون فى أكواخ حقيرة فالتقى ببعضهم فى مسجد الناحية حيث قام إمام المسجد بتقديمه لهم مزكيا إياه ، فرحّبوا به وأسكنوه كوخا من أكواخهم وأخذوا يقدمون له الطعام واللباس فى مقابل انتقاله من بيت لبيت يقضي للنساء مطالبهن ويلاعب الأطفال

ويلاعبونه . وهـذا بالطبع غير حكاية الناى والأنغام التى يطلقها فى الهواء حزينة أو راقصة . فأية حياة تلك ؟ والغريب أن موقـف الكاتـب منـه هو موقف التمجيد ، فقد حشره مع زمرة العظماء والأنبياء : « من الأجسام جسم يُضْغَط فيُكْسَر ، وجسم يُضْغَط فلا يُكْسَر بل يتحوّر ، وجسم يضغط فلا يكسر ولا يلين فيتحور بل يُنَقّى فيتبلور . كذلك النفس ضعيفها يُكْسَر، وخبيثها يتحوّر ، وقيّمها يُنَقّى ويتبلور . ومن النـوع الأخير الأنبياء والعظماء وعم وهـدان » . لقد جعله الكاتب صنفا من البشر قائما برأسه ووضعه فى مصاف العظماء والأنبياء . وأعتقد أن هذا كثير بل قلب لموازين الأمـور . ولقد انحلّت مشكلة عم وهدان بالنسـبة له على النحو الذى رأينـا . ومـن المؤكد أن هذا الحل لا يعجبنا ، لكنه أرضاه وانحسمت المسألة عنده . وقد اشترك فى حلها عاملان : عامل ذاتى ، وهـو استخذافه ، وعامل خارجى هـو كفالـة الناس له . ودافعهم إلى ذلك هـو الدين وما يبثه فى قلوبهم من حنان ومرحمة رغم أنهم فى غاية الفقر .

وفى القصة نفسها نلتقى مرة أخرى بمشكلة الشر والألم ، وفى نفس المنطقة أيضاً ولكن على نحو آخر : فهناك فيلا دقيقة الصنع بديعة المنظر تحيط بها من داخلِ سورٍ حديدى حديقةٌ يانعة منسقة ، وصاحبها ثرى قاهرى . لكن هذا كله لم يمنع أن يموت أبناؤه جميعا إلا واحداً فقط شبّ وتعلم ثم سافر إلى باريس يدرس الحقوق . وقد استطاع هذا الابن أن ينجح ويعود ويتفـوق فى عمله، وتبدأ الدنيا فى الإقبال عليه ولكن السل يهزمه فيلزمه الفراش ، ويتحول

الشاب مع الأيام إلى هيكل عظمى ثم يلفظ أنفاسه فى نهاية القصة فى الوقت الذى يحمل الهواء أنغاما مرسَلة متتابعة تستخف بما كان وتستخف بما سيكون . فهذه أسرة تجمعت لها أسباب الرفاهية ، لكن الموت والمرض ينغصان عليها عيشتها . والموت والمرض من أهم أسس الشقاء فى الكون .

أما الشقاء فى أقصوصة « قرار الهاوية »[1] فيعتمد على أسباب اجتماعية : فها هنا امرأة تتردى فى هاوية الدعارة بسبب زوجها ، الذى أخلصت له فأساء عشرتها وأدمن الخمر ثم ترك عمله وتحول إلى الاستجداء ، وكلما تجمع لديه بضعة قروش جرى إلى خمّارة إستاورو فأنفقها فى الشراب وعاد إلى بيته لينكّد على زوجته وابنته الصغيرة فيثور بالأولى ويضربها لأتفه سبب ، ولا يمنعه برد الشتاء وأوحاله من أن يرسل الصغيرة إلى الخمارة لكى يتلقفها السكارى بالسخرية المرة المرعبة فلا تجد بدا من أن تستنجد بالخفير الذى يوصلها فى هذا الليل القارس الموحل البهيم ، ويزعق من خارج الدار بأبيها مهددا بأن يجره إلى القسم إن لم يسكت ، فيسكت .

فالزوجة هنا لا تجد فى البيت ما يقيم أودها من طعام ، ثم هى لا تلْقَى عند زوجها العطف ولا الحنان ، وهى ثالثا تخاف على ابنتها من هذا السكّير المتوحش الغليظ القلب . وإلى جانب هذا هناك أم سيد القوادة وتوفيق الحاجب بإحدى المصالح الحكومية ، وهو شاب فى الثلاثين منْظَرانى يستهوى فؤاد أمثالها .

---

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

وبمساعى أم سيد تقع الزوجة فى حبائل توفيق ، وتكون هذه هى البداية ثم يجرفها السيل إلى القاع . وقد حرص الكاتب على أن يذكر لنا أن الزوجة من بيت كريم ، فأبوها (على حد تعبير أم سيد) « كان شيخ مطمطم يمكن برده سمعت عليه ، الشيخ عبد العاطى . كان يا روحى الإمام بتاع الجامع القريب ده » . وهكذا يتبين لنا أن الظروف الاجتماعية التى جدّت عليها هى التى جرفتها إلى الهاوية .

وهناك شقاء مرجعه إلى ما فُطِرْنا عليه من غرائز وما نحن عليه من تركيبة نفسية : فحواء فى « حواء بلا آدم » يكمن شقاؤها فى أنها لم تلق المحب الذى يهتم بها ويشعرها بأنها امرأة مطلوبة ، وبخاصة أنها شابة مثقفة . وقد أحبت رمزى ابن الباشا حبا جنونيا ، وأخذت تؤوِّل أقواله وتصرفاته بما تتوهم منه أنه يبادلها الحب ، على حين كان دافعه إلى كلامه وسلوكه الطيب حيالها هو المجاملة لا غير . وقد سقطت حواء فريسة عذاب نفسى ظل ينهشها وينهش معها قلب جدتها حتى انتهى بها الأمر إلى الانتحار . فالحاجة إلى الحب غريزة أودعها الله طبائعنا جميعا ، ولا بد لها أن تتنفس . وقد يستطيع كثير من الناس أن يعيشوا حياتهم على نحو أو آخر رغم ذلك ، لكن الحال يختلف بالنسبة لشخص مرهف الإحساس شديد الاعتداد بذاته ، وبخاصة إذا كان هذا الحب هو أمله الأخير كما كان الحال عند حواء . إن الإخفاق هنا قاتل . وقد ظنت حواء أنَّ فى الانتحار حلا للمشكلة ، فإلى أى حد كانت مصيبة فى

هذا الظن ؟ إن الأديان تتوعد المنتحرين بعذاب أليم ، لكن ما العمل إذا اسودّت الحياة وانتفت منها كل بارقة أمل ؟ صحيح أن على المؤمن ألا ييأس من روْح الله ، لكنْ من قال إن كل البشر أقوياء يستطيعون الصبر والصمود طويلا ؟ ثم أليس الله رحيما؟ إننى لا أبرر الانتحار ، ولكننى أحاول أن ألفت الانتباه إلى الجانب الآخر .

والنص التالى يبين طرفا مما كانت تعانيه حواء من تعاسة وشقاء . لقد عادت من بيت الباشا مضعضعة الحواس مطحونة الفؤاد بعد أن علمت أن رمزى قد خَطَبَتْ له أسرتُه فتاةً من طبقته غنية . والمفزع أن الباشا كان قد أقبل عليها وهى فى بيتهم يصافحها متهللا ويسألها : « هيه . إيه رأيك؟ » . وعندما عادت إلى البيت قدمت لها جدتها الماء والنعناع ظنا منها أنه تعب ألمّ بجسد حفيدتها ، ومضت تسألها عما أصابها ، وحواء تنفى أن يكون قد أصابها شىء ، ثم استلقت على سريرها وطلبت شايا لتشغل جدتها عنها . وقد استطاعت الجدة والشاى والجو المحيط أن تخفف بعض الشىء عن حواء فتَبادَر إلى ذهنها أن شيئا لم يحدث وأنها كانت تحلم ، لكن جرس التليفون عاد يرن فى أذنيها ، وعاد معه صوت فريدة هانم إلى ذهنها حيا جليا . ثم هناك الباشا وابتساماته الحيوانية وقصته الطويلة المملة عن خِطْبة ابنه . « ومضت تناجى نفسها : « هذا بَلَهٌ صريح . لقد اكتسب رمزى من هذه الخطوبة عزبة إن لم يكن حبا . هذا ما كنت سأصرح له به حين سألنى رأيى . أما أنا فما لى ؟ أى شىء كان لى منه وفقدته حتى أُذهِب روحى حسرات عليه ؟ لم يكن خيالى إلا جامدا باردا ، وما كان تحدُّثه إلىّ إلا

لهوا منه . وهو ، على صبيانيته ، محتفظ بشخصية الأرستقراطى أمام بعض فلاحيه المقربين إليه . انتهى الأمر . فليهنأ بعروسه وبالعزبة الجديدة . إننى لم أبلغ من السن عتيًا ، ولن أعدم ، إذا شئت ، أحدا يحبنى ، وأمامى أيضا أن أضاعف جهودى فى الحركة الوطنية فأصبح شخصية يشار إليها ، وسأصل » . وأرادت أن تثبت لنفسها قوتها وعدم اكتراثها فأخبرت الجدة بخطْبَة رمزى لابنة تفيدة هانم أرملة ذهنى بك ، فسألتها جدتها :

« - بنتها مين ؟ دولت ؟

فهزت حواء رأسها بالإيجاب .

- متقوليش كدا ! هى دى تتنظر ؟

فمطّت حواء شفتيها ، وعادت الجدة تقول :

- والنبى يا بنتى على رأى المثل . لولا علبة أم مكّى كان حالها يبكّى !

وقالت حواء وقد غلبتها العبّرة :

- لكن لها عزبة تتنظر .

فغرزت العجوز سبّابتها فى خدها ، وسهمت حينا وهى تهتز اهتزازا بطيئا يساعدها على ما جاش فى صدرها من عواطف الإشفاق نحو حفيدتها التى تُفْنِى شبابها على ذلك النحو المضنى ، ثم مصّت أشداقها وقالت : « أبخات ! » .
وأرادت حواء أن تضحك ضحكة عالية ، ولكن العبّرَة خنقتها ، وطغى على تفكيرها تيار أسود يقول : « ولكنها الفرصة أفلتت ، والحب خاب ، والقلب شاب وهرم ولم يفلح فى التصابى ! إن اثنتين وثلاثين سنة قضيتها فى رجولة زائفة

أقامت بيني وبين الحياة مثل سور الصين لا حول لى الآن على القفز من فوقه إلى حيث الجميع يمرحون أميّات وغير أميّات . وإنه ليعلو كل سنة ، كل شهر، كل يوم . أو إننى أهلك وأنا أضرب رأسى فى أساسه » . فارتعدت حواء لهذا الخاطر ، وبجهودٍ لا تَبين كانت تمعن النظر فى العتَمة القاتمة أمامها كأنها السور الذى افترضته . ثم أى عجب ! لقد بدت أمامها صورة رمزى ضعيفة راقصة كما لو كانت تراها من خلال ماء ، ثم وضحت شيئا فشيئا حتى استبانت منه أهداب العين ، وهذه خطيبته تمشى إليه على استحياء ، وها هو يقبل عليها فيعصرها بين ذراعيه ويمعن فيها تقبيلا .. تلك القبلات .. تلك القبلات التى طالما نَعِمَتْ بها فى أحلامها والتى كانت تود فى يقظتها لو أن تفتدى إحداها بحياتها . عند ذلك علا صدر حواء ، وعلى الرغم منها أجهشت ببكاء كان جسدها ينتقض به انتفاضا ! فنهضت الجدة فى فزع جنونى وراحت تلطم خديها دراكا وبعنف وهى تقول : « بنتى ! بنتى ! بنتى ! » ، وجرت الخادمة إلى السلم مذعورة وهى تجأر باسم الحاج إمام . ومن حسن المصادفة أن كان إمام حضر منذ هنيهة فأسرع على السلم جهده، وأضاءت نجية المصباح ، والجدة ماضية فى اللطم والندب ، وحواء على الفراش تتلوى وتتشنج . وشرعت نجية تشرح الأمر للحاج وتستنجده فى وقت واحد ، وهو ذاهل لا يصدق ما يرى ويسمع ولا يدرى ماذا يفعل . وهنا صرخت حواء من بين أسنانها المتضاغطة صرخة كظيمة، وانتابتها حشرجة عنيفة ، وصارت ترفع يدا متصلبة إلر أخرى وتضرب بهما الفراش على الجانبين ، ثم تحولتْ جميعها أصلد من صخر ، فارتمت الجدة عليها تضمها وتهزها وتبلل وجهها بالدمع وتستعطفها بشيخوختها وبحق

الربابة عليها وبأملها فيهـا إلا ما أفاقت » [١] .

لقد تعمدتُ أن أنقل هذا النص المطول ليكون قطعة حية من نفس حواء المعذبة من جراء إحباطها ويأسها وحساسيتها المرهفة وندمها المهلك واعتدادها بذاتها التـى سُحِقَتْ سحقا . إن أُسّ الشقاء هنا إنما هو « التركيبة النفسية » لحواء . ومن المؤكد أن كثيرا من النسـاء فى نفس ظروفها هذه يستطعـن أن يَمْرُرْن من هذه المحنة الخارجية بسلام لأن تكوينهن النفسى يختلف عنه عند حواء .

كذلك قد يكون سبب الشقاء نابعا من داخل الإنسان أيضا لكن الأساس هذه المرة مختلف ، فكامل فى « تحت عجلة الحياة »[٢] شاب وطنى متحمس ذو مثل عليا ، ومبادئه المثالية هى نقطة البداية فى طريق شقائه . إن القدر قد يُصْلِح حال المجموع على حساب بعض أفراده ، ففى شقائهم بذرة تقدم الآخرين وتخلُّصهم من عوامل الضعف والوهن . إنهم هم الذين يجرون ضريبة المجتمع ، وهم ، بوصفهم روادا فى طريق العناء ، لا بد أن يتحملوا أكبر نصيب منه ، فلولا أن كامل ذو ضمير وطنى حساس لما تعرض للمطاردة والسجن والاضطهاد ، ولما التقى بفتاته التى أحبها حبا جارفا والتى ستموت برصاصة طائشة أثناء تفريق مظاهرة وطنية عنيفة ، ولما تعرض بالتالى لما تعرض له من ألم وشقاء .

---

(١) حواء بلا آدم / ١٢٧ - ١٣١ .

(٢) من مجموعة « النقاب الطائر » .

وقد تكون أسباب الشقاء متسلسلة ، لكل سبب نتيجة ، وهذه النتيجة هى بدورها سبب لما بعدها ... وهكذا . ففى « أحرج ساعة فى حياتى »[١] يصور الكاتب تصويرا رائعا الألم الجسدى والنفسى الذى يتعرض له التلميذ على يد أستاذه القاسى المتوحش . إن السبب هنا هو قسوة الأستاذ، وهذا السبب ناتج عن وضع الأستاذ المالى والاجتماعى ، فصاحب المدرسة التى يعمل بها نادرا ما يدفع له أجرته ، وهو بالتالى ليس مطمئنا إلى وظيفته فى المدرسة ... وهلمّ جرا .

المهم أن الشقاء موجود ، وإن اختلفت صوره وأسبابه . لكن الملاحظ أيضا أن فى الحياة تعادلا على نحو ما ، بمعنى أنه فى مقابل الشر والألم توجد عوامل الراحة والسكينة على نحو من الأنحاء . والمهمّ أن يهتدى الإنسان إليها ويستطيع الإفادة منها : فعم وهدان يجد راحته فى الاستخفاف والنفخ فى الناى . والتلميذ فى « أحرج ساعة » يشكو إلى أبيه الذى يشكو بدوره المدرس إلى الضابط الذى يستدعى المدرس فيوبخه ويهدده فيصفرّ ويرتجف ، كل ذلك أمام التلميذ الذى يجدها فرصة للشماتة عظيمة فيرتاح باله ويخف غيظه ، ثم ينقله أبوه بعد ذلك من تلك المدرسة . والزوجة فى « قرار الهاوية » تجد فى مقابل قسوة زوجها وفظاظته صدرا حنونا (ولو أنه حنان زائف !) لدى توفيق الحاجب ... إلخ . وبالمثل يرتاح قلب كامل الزينى من العناء إثر اختلال عقله وامتلائه بالأوهام العذبة التى كانت تخيل إليه أن خطيبته بين يديه تكلمه وتبتسم له .

وفى « الحب يلهو »[٢] نجد البطل يتعذب عذابا نفسيا مُرِيعا ، فقد وقع فى

(١) نفس المجموعة السابقة .

(٢) نفس المجموعة .

حب فتاة رآها مصادفةً فى الترام ، ثم رآها بعد ذلك مرتين أو ثلاثا . وقد استطاع أن يكلمها فى موضوع قصة كانت تقرؤها فعَدَّ ذلك نصرا مؤزرا ، لكنها عادت فضاعت منه فى زحمة الحياة لتخلّف فى قلبه حسرة بالغة وألما مضنيا وحيرة لا يستطيع معها أن يفعل شيئا لينجو من قبضة هذا الحب العاتى :

« حرت فى أمرى ! أألبث مكانى فلعلها تجىء فى القطار (الترام) الذى يلى أم أسير فى اتجاه الطريق الذى جئت منه لعلى أصادفها ؟ وبعد فترة وجدتنى أتقدم نحو قهوة « بلافستا » المقابلة لمحطة الترام ، فأويت إليها كطير مَهِيض الجناح ، وظللت أفكر فى لاشىء شأن من تباغته صدمة كبرى . ثم إن ضبابا أخذ يزحف على قلبى ، وتحرَّج صدرى ولا سيما بالنقمة على هذا الثرثار العجوز حتى لقد ضربت الطاولة التى أمامى وغمغمت بلعنه ورحت قلقا حتى فى جلستى وعاودنى سؤال الأمس : « ما هذا ؟ ماذا جرى ؟ أيكون مجرد إعجاب بتلك الفتاة ورغبة سى جنونية فى أن ألهو بها أو ، بمعنى أدق ، فى أن أنعم بحلو حديثها مرة أخرى ؟ » . وأحببت أن أقتنع بذلك ، ولكن نفسى لم تطمئن إليه . وتطور شعورى وقتئذ إلى طور غريب ، وأخذتْ نفسى تغالب خاطرا يحاول أن يبين فلم تفلح ، وهتف الخاطر فى فؤادى بأنى أحببتها وأنها ضالتى وُفِّقْتُ إليها »(١) .

وقد يتصور القارئ أن البطل قد وصل إلى بر الأمان . ألم ينته إلى أنها « ضالته » وُفِّق إليها ؟ لكن المشكلة لا تنحل بهذه البساطة ، فهناك عقبتان

---

(١) النقاب الطائر / ٧٦ ـ ٩٧ .

تحولان دون بلوغه برّ السعادة : خجله الشديد ، والبيئة التى نبت فيها والتى تحتجب فيها المرأة احتجابا يجعل الرجال فى حالة ارتباك حين يفاجأون بها . فهو لا يريد أن يستنجد بأحد زملائه ليساعده فى حل الإشكال ، وهو لا يستطيع أن يخبر أمه لتخفف عنه عبء ما يقاسيه ويفرى أعصابه، وذهنه متّقد يقلّب الأمر على كل وجوهه ولا ينتهى إلى شيء مريح . وقد ينقشع عنه هذا الكابوس لكى يعود بعد قليل أشد جثوما حتى « أحال اليأس قلبى إلى وزن ثقيل أحسّ به يؤودنى ، وامتلأ رأسى بأفكار سوداء ، وضغط على صدرى هم جعلنى أضيق بنفسى ذرعا، وأصبحت عصبيا إلى حد الحماقة . حتى أمى عجبت لأمرى بل تبرمت بى فى تلك الأيام ، فقد كان أى شيء تافه يزعجنى وأتشاجر من أجله شجارا لم يألفه أحد منى »[١].

ثم إن الأيام تتوالى فتخفّ حدة الألم ، بل أصبح لا يذكر الفتاة إلا فى الفترات المترامية والمناسبات السعيدة ، وتحولت الذكرى إلى حلم سعيد ينتشى باسترجاعه واستعراضه ، لكن الحب يلهو ، فقد « حدث فى يوم أنى كنت أصعد سلم إحدى عمارات العتبة الخضراء مع أبى لمقابلة محاميه ، فإذا الفتاة تهبط من نفس السلم ! تصوّر ذلك ، وتصوّر موقفى وإحساسى حين تريّثنا نفسح لها الطريق لكى تنزل ، لكى تفر منى مرة أخرى ! وقد حيتنى بابتسامة وإطراقة خفيفتين »[٢].

وكان هذا ، رغم ضآلته الشديدة ، كافيا لنسف جدار النسيان فى لحظة

(١) المرجع السابق / ١٨ ـ ٢٢ .
(٢) السابق / ١٠٠ .

واحدة، فعادت الذكريات لا حلما سعيدا ينتشى باسترجاعه واستعراضه ، بل ألما نابضا وقلقا جامحا ، « فما وصلنا مكتب المحامى حتى غادرتُ أبى فجأة ودون اعتذار . وفى طرفة عين كنت فى الميدان أنظر بعينين محملقتين فى كل اتجاه كالمجنون وأهرول حيثما اتفق مجازفا بين المركبات المتتابعة المتزاحمة ، وخُيِّل إلىّ أنى لو كنت أعرف اسمها لجأرت به . فلما يئست من العثور عليها كرَّتْ علىّ بعزمٍ أقوى تلك الحالُ النفسية السابقة كما تكرّ الحُمَّى على مريض ينتكس . وكنت نسيت والدى ، ثم ذكرته فصعدت إليه كصاعدِ سلم الاعدام » .

إنه لا يحول بينه وبينها حاجز طبقى ، ولا هى نافرة منه ولا أسرته رافضة ، وإنما الذى يحول بينه وبينها هو ، كما أسلفت ، خجله الشديد الراجع إلى بيئته التى تربى فيها والتى تحتجب فيها المرأة احتجابا يربك الشبان ويحيرهم إذا فوجئوا بوجودها أمامهم . والغريب أنه بعد أن نَسِيَها أو أخذ ينساها وبرئ من حبها للمرة الثانية يُدْعَى ذات يوم إلى عُرْس أحد أقربائه من الشبان ليجد أن العروس هى حبيبته السابقة التى حسبها ضالته المنشودة ثم فقدها لكى يفوز بها قريبه ذاك ، فلم يمكث فى الحفل كثيرا بل استأذن ومضى وقد انتكس مرة أخرى . لكن الزمن ، كما يقولون ، أقوى طبيب !

* * *

(و) الحب :

يلاحظ أن للحب فى قصص طاهر لاشين لونين ، وهذان اللونان لا يتواكبان بل يأتيان متعاقبين ، بمعنى أنه فى مجموعتيه الأوليين كان الحب نوازع شهوانية جسدانية فـى الدرجة الأولى ، أما فى رواية « حواء بلا آدم » ومجموعته الأخيرة « النقاب الطائر » فإننا نجد الحب روحا مرفرفا ، وإن كانت رفرفة الذبيح .

ففى المجموعة الأولى تقابلنا العلاقة بين توفيق الحاجب بإحدى المصالح الحكومية وزوجة الرجل السكير التى ما إن تقع عينه عليها حتى يعمل على اقتناصها . وتواتيه الفرصة حين تتأزم الأمور بين الزوجين وتلجأ الزوجة إلى أم سيد، التى تضفر حبل العلاقة بينها وبين هـذا الشاب فتجد عنده « كنبة وطعاما » .

إن الحب هنا عشق محرم ، وقد تُعْذَر الزوجةُ التى تريد أن تعيش بعدما تأزمت الأمور بينها وبين زوجها تأزما لا ينبئ بانفراج ، ولكن ما عذر توفيق ؟ إن لؤمه يحول دون أن يمد لها يد المساعدة فى مقابل خدمتها له ، وكل همه أن ينال جسدها غير ملقٍ بالا إلى ظروفها النفسية . وكان هذا بالنسبة للزوجة بداية السقوط . ثم إنها قد تغيرت شخصيتها تماما : « منذ تلك الليلة أخذ التغيير يدب فى كيان المرأة : فى نمط حياتها ، وفى جسمانها ، وفى تفكيرها . لم تكن تقبع فى عقر دارها كما كانت تفعل قبلا ، بل جعلت تُمْضِى الشطر الأول من يومها عند أم سيد، ثم يعود توفيق من عمله فتصعد إليه تقوم بخدمته. فإذا كان الليل عادت إلى بيتها حقا ، ولكنها لم تعد بالزوجة الخاضعة المستكينة التى

تخشى الفضيحة « والهتيكة » ! فما هى أن ترى وجه زوجها حتى تتحرش به وحتى تثير من الشحناء ما يبرر لها الخروج من البيت . وأخذ التغيير يدب فى جسمها فاكتنز لحمها واستدار وجهها وتوردت وجنتاها وأشرقت عيناها وابتسم ثغرها حتى لكأنها خُلِقَتْ خلقا جديدا ، وتفتّح ذهنها فتطوّر تفكيرها . ذلك لأن « أم أحمد » كانت جادة ، وكانت دائبة تلقنها الدروس وتكيل فى أذنيها النصائح . لقد أفهمتْها أن فى الدنيا سعادة فى استطاعتها أن تسعد بها ، وأن للدنيا جوانب بهيجة فى مقدورها أن تبتهج بها ، وأن هناك ثروة وأريكة تنتظرها . ثم أمهلتها إلى أن اختمرت الفكرة فى رأسها فخفق قلبها شوقا إلى السعادة وبهجة الحياة ، ووَدّتْ لو أن تسرع الخُطَى إلى الثروة المنتظَرة ، وكادت تصيح مجيبة صوت الأريكة . عند ذلك اقتادتها أم سيد إلى بيت « الحاجّة » ، ثم أَلِفَتْ أترابا لها ولدات ضاحكات فرحات يَمِسْنَ فى غالى الثياب، ويتنافسن فى العبث بالألباب ، وبالغت ربة البيت فى ملاطفتها وإكرام وفادتها حتى سرّتْ عنها آخر مخاوفها وقضت على البقية الباقية من وخز ضميرها »[1] .

إن الحاجّة ، وهى صاحبة بيت الدعارة الذى اقتيدت الزوجة إليه ، تكرم وفادتها وتلاطفها مثل توفيق ، والدافع هو هو : استنزاف جسدها واستقطاره . أما هو فمن أجل إشباع شهوته الجنسية ، وأما هى فمن أجل إشباع شهوتها إلى المال . إنه حب أثيم يهدم ولا يبنى . صحيح أنه قد يكون للزوجة عذر

(١) فى قرار الهاوية (سخرية الناى) .

من الحرمان وفقدان الحنان عند زوجها ، ولكن استطاعتنا تبرير الإثم لا تقلب الإثم حلالا بل يظل إثما تنفر منه النفوس فى ظروفها الطبيعية وتتحاشى أن تسقط فيه .

أما فى « بيت الطاعة »[1] فيقابلنا زوج آخر ، زوج تركى عامّىٌّ يتجسد فيه الغرور والجهل ، ويسيم من يتزوجها الخسف . وهو يتزوج من أجل المال ، وقد نمّى لنفسه ثروة من هذا الطريق . وها هو ذا يطلب زوجته الثالثة ، وكانت فتاة لطيفة رقيقة على حظ طيب من سمو الروح ، فى بيت الطاعة ، الذى لا يعدو أن يكون حجرة حقيرة بائسة قد سُمِّرَتْ نوافذها المطلة على الحارة وأُبْقِيَتْ نافذة ضيقة تطل على منوَّر معتم .

وهو يتصـــور أنه يكسب قلب امرأته عن طريق إذلالها وإهانتها والتضـيـيق عليها: « أنا اوريها الشغل يبقى ازّاى ، واللى ما يرضاش بالخوخ يرضى بشرابه » . وهو واثق من نتائج تلك الطريقة وثوقا أعمى : فإذا عادت إليه زوجته وقد تغيرت عواطفها تماما نحوه وتغيرت أخلاقها (بعد أن وقعت فى حب جارها الطالب الشاب واتصلت به اتصالا محرما) ظن أنها خضعت أخيرا وأن وصفته الناجعة قد أتت بالثمرة المرجوّة : « إيه رأيك بقى يا خفيف ؟ أهى رجعت عاوزة تبوس إيدى زى الكلب ! ها ها ها .

ــ والله يا شيخ خير ما فعلت . النساء ما لهمش غير كده .

واتصل الزوجان بعض الاتصال ، واتصل العشيقان كل الاتصال » .

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

إن هناك تشابها بين حالى الزوجتين فى القصتين السابقتين ، فكلتاهما تخلص لزوجها لأنها من عنصر كريم ، غير أنها تصطدم منه بقلبٍ جامد لا يرق ولا يلين ، فضلا عن الإهانة والتحقير ، فتحاول عواطفها أن تتنفس ، ومن هذا الطريق تنحرف .

ويجلّى الكاتب السبب الذى يكمن وراء قوة ممدوح أفندى (زوج نعيمة فى « بيت الطاعة ») قائلا : « وما هى إلا أن تزوجت حتى أحست باصطدام عواطفها الرقيقة بجلمود فؤاد ذلك الزوج المتنطع ، فهو سئ النية شابا ورجلا ، لذلك فهو سئ الظن بالشباب والرجال . وهو يعلم ضعف من وقعن فى غوايته من النساء ، لذلك فهو ضعيف الثقة بالنساء، ومن ثم نشأ فى نفسه إحساس الغيرة واستفحل أمره : النافذة لا تفتح ! الخادم لا يخاطَب ! الملابس حسبما يصف ! العتبة لا تُرَى إلا بمشيئته وتحت إشرافه ! هذا إذن سجن لا منزل ، وذلك إذن سجّان لا زوج ، وهى إذن مجرمة خاطئة يُخشَى من حركاتها وسكناتها لا زوجة طاهرة تعرف الشرف وتقدّر الواجب . ونعيمة ، على الأقل ، ليست بالتى ترضى هذا النمط من الحياة أو بالأحرى هذا النحو من الموت » . إنها الغيرة وسوء الظن وانحرافه أثناء عزوبته ، ذلك الانحراف الذى انعكس على نفسه بعد الزواج شكّا رهيبا يعذبه ويخنق حرية زوجته وروحها .

وإذا كان غلظ الرجل وكزازته أو فقره هى ، كما رأينا ، سبب انحراف الزوجة التى كانت تفى لزوجها وتخلص ، فإننا فى قصة « النقاب الطائر »(١) نجد العكس ، فالزوج (صديق الراوى) إنسان طيب القلب محب لزوجته واثق

(١) من مجموعة « النقاب الطائر » .

فيها ، ولكنها تخون هذه الثقة وتهمله فى مرضه ، وتنطلق وراء نزاواتها بل تحاول إغراء ذلك الصديق ، الذى يكتشف أن لها عشيقا يوصلها إلى منزلها ، فيزجرها فتتهكم به وتوسوس لزوجها الطيب الغافل عما تفعل بأن صديقه يحاول أن يدفعها إلى خيانته ، فيصدقها الزوج المخدوع ويرسل إلى صديقه رسالة ينشُده الله إلاَّ ترك له زوجته الوفية فلا يعترض طريقها .

وهناك حب عوض لبهيجة(١) . لقد زوجه متبنّيه الضابط الكبير من وحيدته، لكنه لم يحفظ هذا الجميل ولم يخلص لها بل تعلّق ببهيجة الخياطة ، وهى أرملة رجل ثرى طروبة النفس كانت تتردد على البيت كثيرا فنشأت بينها وبين أهل البيت مودة استغلتها فأخذت تتقرب إلى الزوج فى الوقت الذى تتظاهر فيه أنها امرأة محتشمة . أليست كلما قابلت الزوج أسرعت فائتزرت بأقرب ما يلف جسمها أو رأسها ، وإذا خاطبتْه خاطبتْه فى أدب تشوبه المسكنة ؟

وقد اكتشفت الزوجة هذه العلاقة مصادفة ، « ففى ظهر يوم كانت ربة البيت على مقربة من رأس السلم لشأن من شؤونها فسمعت خطوات زوجها صاعدة ثم انقطع الصوت ، فَدَنَتْ تستطلع ما حدث ، فإذا ببهيجة تصعد إليه فتهامسا ، وتسمّعت الزوجة فإذا به يتكلم عن بعض أدوات منزلية أحضرها وأخرى أوصى بها . وانتهى الموقف بأن قبّلها ، ثم تابع صعوده فى جدٍّ على حين لبثت هى مكانها أدبا منها واحتشاما » . أما الزوجة فما إن وصل إليها رجلها

---

(١) منزل للإيجار (سخرية الناى) .

حتى اندفعت تسبه وتضربه بالشبشب ثأرا لكرامتها الجريحة واحتقارا له ولما فعل . وكان هدف بهيجة من تصرفاتها تلك هو نصب شبكة للزوج حتى يقع فى حبها ويتزوجها . وقد تم لها ما أرادت ، وانتهى الأمر بأن أصبحت هى صاحبة اليد الطولى بعد أن كانت تتظاهر بالمسكنة والاستعداد لخدمة من فى البيت : ما من شىء يحدث إلا بإرادتها أو مشورتها ، ورب البيت مخدّر الأعصاب، وربة البيت ذاهلة .

والملاحظ أن الرجل المزواج فى قصص طاهر لاشين يتجه بكل همته إلى الزوجة الجديدة بل يخضع لها كما رأينا فى حالة عوض ، وكما هو الوضع أيضا فى حالة صالح أفندى عبد الوهاب تاجر المانيفاتورة فى السكة الجديدة (١) ، الذى ما إن ازدادت ثروته وأصبح فى بحبوحة نسبية من العيش حتى سارع فتزوج أخرى ونسى أيادى الأولى عليه ووقوفها إلى جانبه وتضحيتها من أجله ، وأصبح ولا هَمّ له إلا إشباع شهوته .

وقد يكون هناك خلاف بين زوجة صالح أفندى الأولى وبين زوجة عوض فى «منزل للإيجار» (٢) ، التى عند اكتشافها خيانة زوجها له ضربته بالشبشب . لكن لا بد أن نعرف أن زوجة عوض كانت تحس أنها أعلى من زوجها ، إذ كان طفلا فقيرا رباه أبوها ، فلما كبر زوّجها له رغم تأففها ، وإن كانت قد راضت

---

(١) انفجار (سخرية الناى) .

(٢) من مجموعة « سخرية الناى » .

نفسها على هذه الزيجـة . ثم إنها ضربت زوجها بالشبشب لأنه خانهـا لا لأنه قد تزوج عليهـا أخـرى ، وإن كان هذا فى حد ذاته مؤلما للمرأة . لكن هناك مع ذلك موضع اتفاق بين المرأتين ، فزوجـة عوض هـى أيضاً قد انتهى بها الأمر إلى الخضوع .

فإذا انتقلـنا إلى المجموعـة الثانية « يحكـى أن » وجدنا نفس الحب الآثم أو، على أحسن تقدير ، الحب الجسدى الشهوانى ، فمبروك درويش يقبل على نعمات ويختارها زوجة له لا لأنه يحبها بل لما ظهر له منها فى الصورة من صدر رحب بادٍ من الديكولتيه الواسع ومن عينين شاخصتين إليه خيل إليه أنهـما تستعطفانه ، فضلا عن الثروة التى ظن أنه سيحصل عليها من طريق هذا الزواج . والزوجة ، وهى فتاة عصرية لعوب ، قد رضيت بالزواج منه رغم احتقـارها لسذاجته وتفاهة شخصيته لأنها وطـدت العـزم على أن تبقى على علاقتها برشاد الذى كان يريد أن يخطبها . لقد اتفقت معه على ذلك وهما يتنزهان فى عرض النيل فى زورق خافت الأضواء تهب عليه النسائم عليلة ، وتعاهدا على ذلك بالقبلات والأحضان . وقد تم لهما بالفعل ما أرادا .

وفى قصة « لون الخجل » نجد عنصرا جديدا فى هذا الحب الشهوانى ، فإن كامل الذى يسعـى إلى اقتناص زوجة عم رجب العجوز الشابة يقع ، فى أثناء ذلك ، فريسة لصراع مع ضـميره ، لكن هذا الصراع لا يستمر طويلا : « فلما أوى كامل إلى فراشه عاودته ذكرى فاتنته . على أن تفكيره آنئذ لم يكن بذى مرح أو بهجة ، وإذا به يتصور مقدار النذالة فيما كان منه وفيما اعتزم . على أنه

ما لبث أن قال لنفسه : إن هذا المسخ المتهدم لأثيم . إنه لا يميل إليها أقل الميل. وبديهى أنها تمقته وتود الخلاص منه ، ولن تطول بها الأمانة الزوجية والحالة هذه . بل إنه من التعسف على الفطرة أن مثل هذا الشباب الناضج ، هذا الجمال المكتمل ، وتلك الروح المتشوقة إلى أن تنال أقصى ما تبيحه لها الحياة من لذة ومتاع ، يُطْلَب إليها بأى حكم أو عرف أن تَذْوِىَ رويدا رويدا في وِجار هذا الكلب العجوز . وإذا بصوت آخر من أعماق نفسه يهيب به أنْ : صَهْ ، فما هو بكلب ، وإنما هو زوج له حقوقه وحرمته ، وإن كان قد أخطأ فعليه خطؤه ، وليس لك أن تنقذ الموقف بهذه النذالة أيا كان عذرك . إن ضالته من ناحية وحسن ظنه فيك من ناحية أخرى ليشفعان له فى أن تتعفّف عنه أنت على الأقل » .

على أن صوت الشهوة يعلو فيطغى على صوت الحكمة والضمير ، وتنتصر التبريرات الأثيمة ، إذ رأى كامل فى هذا الصراع « مظهر ضعف أمام نفسه ، وعزم على أن يذهب ليعود ظافرا بقوة إرادته » . إلا أنه بعد أن نال بغيته وخفّت حدة شهوته أحس بشىء من خجل خفيف عارض : « وفى الصباح تقدم العم رجب إلى كامل أفندى وهو يقول : « أنا قرأت لك سورة « يس » فى الفجر لأنى لا أنسى المعروف ، والجماعة عندى فى البيت ما ينسوا فضلك ومعروفك أبدا ! » ، فأطرق الفتى رغم إرادته واصطبغ وجهه بلون الخجل » .

وفى « القَدَر » نجد الضمير أقوى والإحساس بالكرامة أشد وأعنف مما يترتب عليه نهاية فاجعة : فالأم قد اضطُرَّتْ من أجل أنْ تُربِّى صغيرها فى المدرسة أن تفرّط فى عرضها مع عرفى بك ، الذى كان يرسل إليها خطابات ملتهبة يبثها

فيها شوقه وحبه ، ويكبر الابن ويعثر بالمصادفة على أحد هذه الخطابات فتغلى الدماء فى رأسه ويحاصر أمه بالأسئلة كى تعترف ، فتفعل فيخرج من البيت كالمجنون قد اسودّت الدنيا فى عينه ، ويظل يتخبط فى الشوارع طول النهار على غير هدى . وعندما يرجع آخر الليل يجد أن أمه قد أُغْمِىَ عليها من هول الصدمة بعد أن خرج بقليل ، ثم تموت أمامه ميتة فاجعة .

ولكن إذا كانت الأم هنا قد استطاعت أن تتصالح مع ضميرها بعد انقطاع علاقتها بعرفى بك وقبل أن يعثر ابنها على الخطاب القاتل ، فإن الشاب فى « منطقة الصمت » (١) ، بعد أن وقع المحظور ونال من فتاته ما يناله الزوج من زوجته ، يدفعه وخز ضميره الذى لم يكن مع ذلك قويا بما فيه الكفاية إلى الذهاب للقسيس لكى يعترف له . غير أن أباه البخيل كان قد مات فورث عنه ثروة طائلة ، ولم يَعُدْ للزواج من بائسة كبنت الأندلفت من معنى . إن الشهوة هنا قد تسربلت بلباس المشروعية . ألن يتزوجا ؟ إذن فلا خوف ولا حرج . ولكن عند وجوب التنفيذ لما تعاهدا عليه يكون التراجع والحِنْث بالعهد وتَرْك الفتاة تقاسى مصيرا أسود بين يدى قسيس منافق شهوانى لا يفلتها بل يقطف هو أيضا من ثمارها تحت وطأة التهديد بإفشاء سرّها فيدمرها ويدمر أباها الذى يحاول أن يتماسك بإغراق نفسه فى الخمر .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى « حواء بلا آدم » و « النقاب الطائر » وجدنا نغمة الحب تتغير ، إذ ترقى وترفرف وتصبح حزينة متألمة باكية : إن حواء تحب رمزى حبا عنيفا ، وإن كان كل حظها منه مجرد خيالات ، فإذا عادت من أرض

(١) من مجموعة « سخرية الناى » .

الأحلام إلى دنيا الواقع ملأتها الشكوك وعذبها القلق . وقد استطاع الكاتب أن يقدم لنا لقطات من نفسية حواء فى أحوالها المختلفة :

فعند ابتداء اهتمامها برمزى ابن الباشا : « كانت حواء تفضل الوحدة والانفراد ، وإن لم يكن لديها سبب خاص . وفى آخر رشفة من القهوة قالت لنفسها فجأة : رمزى ! إنه شديد الحياءِ . وهل يكون خجولا فى عمله وفى حياته على نحو ما يبدو أمامى ؟ لَخيرٌ له أن يكون أكثر حياة وجرأة وصراحة ! ووضعت الفنجال على عتبة النافذة ثم قالت : ومع ذلك فما شأنى به؟ ليكن كيفما شاء »[1] .

إن الحب هنا نبتة صغيرة نجمت من الأرض ولما تَكَدْ ، غير أن معظم النار من مستصغر الشرر : « وبعد فترة قامت بنشاطٍ على عزم أن تستعد للخروج ، وما استقر بها مقعد الزينة حتى فتر نشاطها وقالت : « الأجدر ألا أذهب إلى بيت الباشا وأن أستريح » . وكانت فى ذهنها فكرة أخرى تسير مع نجواها هذه تماما ، وهى أن تُعِدّ محاضرة عنوانها : « نطلب السفور لبناتنا » ... »[2] .

ثم ها هى ذى بوادر القلق : إنها تستعد للخروج فتجلس للزينة ، غير أن خاطرا آخر يهتف بها : « فلأسترح اليوم » ، ثم يأتى خاطر ثالث : « علَىّ أن أُعِدّ محاضرة عن السفور » . فعلى أى الشطآن رست سفينتها ؟ ! فى هذه اللحظة لمحت صورتها فى المرآة فأمعنت فيها النظر فتعطل تفكيرها إطلاقا ، ثم انتبهت فإذا بها تنظر إلى المرآة وَجِلَةً ضارعة . ذلك لأنها ذكرت على حين فجأة أنها فى

---

(١) حواء بلاد آدم / ٦٠ .

(٢) المرجع السابق / ٦٠ _ ٦١ .

الثانية والثلاثين من عمرها . وخُيِّل إليها أنها لم تنظر إلى المرآة من قبل بل كانت ترجّل شعرها أو تُصْلِح من وجهها بكيفية آلية أو غريزية وهى تفكر فى أشياء أخرى : الجمعية ، المشغل ، المدرسة ، الموسيقى ... وما إلى ذلك »(١) .

ثم ها هى ذى السفينة تأخذ طريقها إلى أحد الشطآن ، وإن لم يَبِنْ هذا الشاطئ بعد : « ثم ترددت ، ثم فتحت أدراج التواليت بحركات عصبية وشرعت تُعْنَى بنفسها للمرة الأولى . وكانت أثناء ذلك تحاول أن تقتنع بأنها إنما تفعل ذلك من أجل نفسها كأية شابة فى سنها ، بل سوف لا تهمل زينتها بعد اليوم . ولكن الساعة دقت فى الصالة النصف بعد الرابعة (وهذا هو وقت ذهابها إلى بيت الباشا) ، فأصابت تلك الدقة مجمع الأعصاب من حواء ، وأحست بيد تمسك قلبها حتى صَعُبَ التنفس عليها فراحت تعض شفتيها تباعا ، ثم هزت كتفيها وقالت: « قلت لن أذهب بمعنى لن أذهب » ، واعتزمت أن تزور صديقة لها فى شبرا »(٢) .

إنه شاطئ من الشطآن ، فهل ستظل السفينة متجهة نحوه ؟ « وأوصلها الترام إلى العتبة الخضراء فنزلت ، وأيقنت عند سماع صخب الباعة أنها كانت ذاهلة طول الطريق . وهنا شاعت فى فؤادها غُمَّةٌ طافية ، ولبثت مكانها برهة خُيِّل إليها أنها من الطول بحيث لفتت الأنظار إليها » .

ثم ها هى ذى السفينة تتوقف ، فهل ستغير مسارها ؟ « فارتبكت ،

(١) السابق / ٦١ .

(٢) السابق / ٦٢ ـ ٦٣ .

وأسرعت إلى الترام فعادت أدراجها إلى بيت الباشا »[١] ، وهكذا صرّحت النية ، وانتصر الحب .

وبهذه البراعة في التصوير والتحليل يعرض علينا الكاتب في بقية قصته لقطات أخرى من نفسية حواء المحبة ، وحواء القلقة الخائفة ، وحواء اليائسة ، وحواء التي تهدّم كيانها العاطفي فلا تجد حلا إلا أن تضع حدا لحياتها وبالتالي لعذابها من جراء عواطفها المحبَطة .

ولا أجد داعيا إلى الاستفاضة في الحديث عن حب حواءِ لرمزي ولا عن حب كامل الزيني لخطيبته في « تحت عجلة الحياة »[٢] ولا عن الحب في أقصوصة « الحب يلهو »[٣] ، هذا الحب الرومانسي الرقيق الجريح ، لأني أرى أن ما قلته في فصول الكتاب الأخرى كاف . ولي هنا ملاحظتان : الأولى أن الناس في قصص لاشين لا تتقبل الحب باحتفاء، بل إن أصحابه أنفسهم يخجلون من التصريح به لذويهم ، ففي « جولة خاسرة »[٤] مثلا نجد البطل يفر هاربا (أثناء صعوده السلم لعيادة صديقه المريض) عندما يسمع فتاة تصيح من أعلى السلم حين رأته : « آم ْ ، الراجل أهو اللي بينجي لنفّوسه . آديني ضبطه طالع آهو » . ولا يعنينا هنا أن يكون هو ذلك الرجل أو لا (وبالمناسبة ليس هو) ، وإنما يعنينا أن أهل كل الحي وكل بيت فيه يعدون اهتمام رجل بامرأة من

---

(١) السابق / ٦٣ .

(٢) من مجموعة « النقاب الطائر » .

(٣) من نفس المجموعة .

(٤) من مجموعة « سخرية الناى » .

حيهم أو بيتهم ومجيئه إليها اعتداء على كرامتهم ينبغي أن يهبوا ويثوروا رفضا له. كذلك فإن البطل فى « الحب يلهو »[١] يستحى أن يصارح أمه بما يعانيه من تباريح الحب ، وأيضا لا تلجأ حواء إلى جدتها تفضّ عندها ما يؤود قلبها من آلام الجوى.

والملاحظة الثانية هى أن الكاتب قد قدم على لسان الراوى فى « النقاب الطائر » تعريفا للحب وفرّق بينه وبين الصداقة ، إذ تقول له زوجته : « بودى لو رأيت صديقك الذى تحبّه هذا الحب الغريب » ، فيردّ عليها قائلا : « ليس حبا أيتها البلهاء الصغيرة . هى الصداقة ، والصداقة شىء آخر غير الحب ، الصداقة نوع من الحب . نعم ، ولكنها شىء آخر . الحب بمعنى الحب وما فيه من اللوعة والأسى والسهاد لا ينشأ فيما أعتقد ، أو هو لا ينشأ عادةً وطبيعةً ، إلا بين الجنسين ، وهو نسمة من السماء تهبط إلى الأرض ، أما الصداقة فتنشأ بين أفراد الجنس الواحد ، وهى وإن كانت من صنع الأرض إلا أنها تستطيع أن تحلق فى السماء. والحب كما ترَيْنَ أنانىّ شَكِسٌ يحرق أجنحته بنار الغيرة ، ويذيب قلبه فى سعير الشكوك . بل إنه لا يدوم طويلا ما لم يكن له غرض ، فهو أبدا يعمل على الامتلاك والسيطرة ، وذلك هو الزواج، الزواج الذى يدمج الحبيبين بعضا فى بعض ليكوّن منهما نفسا واحدة كاملة الشطرين . « فلو أن القبلات كانت كل ما فى الأمر لزُوِّجَت النساء من النساء » على رأى شكسبير »[٢].

وتعليقنا على هذا التعريف أنه يلحظ الجانب النفسى من الحب ويركز عليه،

---

(١) من مجموعة « النقاب الطائر » .

(٢) النقاب الطائر / ٤٨ _ ٤٩ .

ولا يلتفت إلى الجسد البتة إلا فى آخر الكلام وبطريقة ضمنية عرضية : « فلو كانت القبلات كل ما فى الأمر ... إلخ » ، أى أن فى الحب قبلات (أى جانبا جسديا) ، غير أنها ليست كل ما فى الأمر . وهو يعدّ الزواج غاية الحب . والذى أفهمه أن الحب يجمع بين الجانبين : الجانب الجسدى والجانب الروحى ، وقد يغلب عليه واحد منهما ، فإذا غلب عليه الجسد صار حبا شهوانيا ، وإذا غلبت عليه الروح كان حبا عذريا . ولكن ألا يمكن أن تقوم الصداقة بين رجل وامرأة حسبما يقول الكاتب ؟ وماذا نسمى العلاقة التى تكون بين رجل وامرأة لا يشتهى أحدهما الآخر لكن هناك لونا من الارتياح من كليهما إلى الآخر لا يقوى ولا يشتدّ بحيث تدخل من منافذه الغيرة وتهب نار الشكوك ورغبة السيطرة ؟ صحيح أنها ، فيما يبدو لى ، لا تكون بقوة الصداقة بين رجلين أو امرأتين ، ولكنها حالة موجودة لا نستطيع أن نسميها حبا جسديا أو حبا روحيا ، فماذا نسميها وهى أقرب الأشياء شبها بالصداقة بين اثنين من جنس واحد ؟

بقى ، عند لاشين ، نوع من الحب لم نعرض له حتى الآن ، وهو الحب بين الزوجين . وقد أعطانا صورة منه فى « النقاب الطائر » ، وهو حب قوى عميق هادئ إلا أن يتعرض لتجربة فتثور زوابعه . فالزوجة تغار على زوجها وتظن أنه على علاقة بصاحبة النقاب الطائر ، وكلما حاول أن يشرح لها الأمر ليُذْهِب شكوكها ظنت أنه يخادعها . وفى القصة حوار طويل ولطيف يبين هذا اللون من الحب ، وهذه أمثلة منه :

الزوج « ــ ما يؤلمك ؟

ــ وجودك !

ـ إذن ، الأمر بسيط . أنصَرِفُ فينصرف الألم .

ـ كما تريد .

ـ بل كما تريدين أنت ، وعلى اعتباره أمرا منك واجب التنفيذ .

وساد الصمت .

ـ هل تظن أن هذا الهراء يخفف من ... ؟

ـ من جريمتى ؟

ـ بل من ثقل دمك .

ـ أظن .

ـ لا أظن .

وعاد الصمت مرة أخرى »[1] .

إن الزوج يحاول ، عن طريق التجاهل أو التظرف ، أن يبدد غضب زوجته الذى لا يفهم له حتى الآن سببا ، ثم يتضح أن السبب هو غيرتها من صاحبة النقاب الطائر وظنُّها أن بين زوجها وبينها علاقة :

« ـ أما زلت جالسا ؟

ـ أخشى أن أكون قد أثقلت عليك .

ـ بل أنت فى حيرة . مسكين !

ـ المساكين أحباب الله .

ـ قم فاذهب إليها إن كان قد حان الوقت !

ـ إليها ؟ من ؟ من هى ؟

(١) المرجع السابق / ١٨ ـ ١٩ .

- أو انتظرها قبل الوقت ، فإنه يلذ للعاشقين الانتظار .

- تخاطبينني أنا ؟

- لى الشرف أن أخاطب الفتى الجسور المجازف .

وبعد فترة قالت :

- كاد النقاب يكلفك حياتك »(١) .

إن الكاتب بتجاهله وتظرّفه إنما يحاول أن يمتص ثورة زوجته ، فهو يعلم أنها في ثورتها لن يجدى معها المنطق ، فعليه أن يحاورها ويداورها قليلا حتى تخفت سورة الغضب ، وعندئذ يشرح لها كل شيء فتقتنع . وهو يلجأ بعد قليل إلى أسلوب الثناء الذى لا ينغلق فى العادة قلب أنثى أمامه فيقول لها :

- « حدث عند عودتى أن مررت بباريس ، وهناك التقيت بشاب مثقف مهذب ، واتفق أن عدنا إلى الوطن على سفينة واحدة . أُعْجِبَ بي ، فاتخذته صديقا ، وأُعْجِبْتُ به ... و ... و ... فصاهرته .

فاندفعت زوجتى تضحك .

- أهذا كل فضل صديقك على ؟ دعنى أضحك .

- اضحكى ما شئت ، ثم اعترفى بالحقيقة .

- ...

- ...

(١) السابق / ٢١ .

- يخيل إليّ أنك تخاطب نفسك .

ودفعتنى إلى الشرفة فى دعابة ، ثم وقفنا واستشعر جسمى برودة الجو فانتفض ، واقتربت منى حتى أحسستُ دفئَها فأخلدتُ إليها ولَذَّ لى السُّهوم إلى تلك الأضواء الخافتة المتباعدة الممتدة فى عُرْض البحر»[1] .

إن الحب هنا عميق بعيد ضارب فى أغوار النفس ، وإن كان هادئا ، مَثَله فى ذلك مَثَل الأضواء التى سهم الزوج إليها : خافتة ، ولكنها متباعدة ممتدة فى عُرْض البحر ، فلا صخب فى النفس، ولكن سكينة واطمئنان .

(١) السابق / ٤٣ _ ٤٤ .

تحليل فنى

(أ) المجموعة الأولى « سخرية الناى » :

هى أول مجموعة قصصية أصدرها محمود طاهر لاشين ، وكان ذلك فى سنة ١٩٢٦[١] . وهذه المجموعة ليست كلها أقاصيص خالصة ، بل إن بعضها لا ينطبق عليه شروط الأقصوصة ، وإنما يمكن أن يُعَدَّ صُوَرًا . وهى تضم تسعا من الصور والقصص القصيرة . ولأنها أول مجموعة فإننا نرى فيها ما يوجد فى البداية دائما من ضعف وتعثر بالنسبة لما سيأتى بعدها . وإذا كان الأستاذ عباس خضر قد ذكر أن بعض القصص فى « يحكى أن » قد نُشِر فى الصحف قبل بعض القصص فى « سخرية الناى »[٢] فإننا نتكلم هنا عن هذه المجموعة فى عمومها ، ولا شك أن فيها قصصا أجود من قِصَصٍ وردت فى « يحكى أن » . ومن الطريف أننا نجد الأقصوصة الأولى فى هذه المجموعة ، وهى بعنوان « سخرية الناى » ، أضعف قصصها ، بينما آخر أقصوصة فيها هى أجودها[٣] .

ويعيب هذه الأقصوصة أمور كثيرة منها هذه المقدمة التقريرية التى يفتتحها

---

(١) عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر / ٢٠٩ .

(٢) المرجع السابق / ٢١٠ .

(٣) وقد ذكر عباس خضر أن أقصوصة « سخرية الناى » قد نُشِرت فى صحيفة « الفجر » بعد كثير من القصص التى ألفها لاشين (نفس المرجع والصفحة) .

بها المؤلف . لقد كان ينبغى أن يضعنا أمام أحداث القصة أو شخصياتها مباشرة دون أن يمهد لها بهذا التقديم الذى يَسْتَخْلِص فيه المغزى النهائى ويعطيه لنا دفعة واحدة مُفْقِدا قصته بذلك قدرا كبيرا مما كان يمكن أن تحويه من تشويق .

ومن معايب هذه القصة أيضا أنه يقدم لنا الشخصيات دفعة واحدة ، فهى شخصيات جاهزة لا تنمو مع أحداث القصة بل تظل جامدة لا تتطور ، لأنها قد انكشفت تماما لأعيننا منذ البداية ولم يعد شيء منها خافيا يمكن أن نفاجأ به بعد ذلك . فهذا هو عم وهدان أحد بطلى القصة (وسنعرف بعد قليل لماذا كان لهذه الأقصوصة بطلان لا بطل واحد كما تقضى فنية القصة القصيرة) يقدمه لنا المؤلف مرة واحدة فيأتى على معظم صفاته مما يصيب الأقصوصة بالسكون طيلة الفترة التى يصور لنا فيها المؤلف بطله : « فى أحضان هذ الريف ، وتحت رعاية هذا الحضر يعيش عم وهدان . ولست مسؤلا عن كائن من كان يَشِذّ به خياله فيحسب أن سيجد ها هنا إنسانا له أكثر من رأس واحدة وعينين اثنتين وتكوين كأى تكوين بشرى مألوف ، بل هو رأس أقرب إلى الضخامة لولا شعراتٌ بِيضٌ موزعة فى أنحائه لكان أنموذجا بديعا للصلع ، تتقدمه جبهة عريضة خط فيها الدهر خمسة خطوط صريحة ، ولا يستطيع عم وهدان معها أن ينكر أنه ابن الخمسين ، ثم عينان عميقتان مخدّجتان فوقها حاجب ونصف حاجب، وتحتهما لحية وشارب ، لا يحسد أحدهما الآخر على شيء ، فلكل منهما نصيبه الوافر من المشيب ، ولكل منهما الحرية المطلقة فى أن ينمو حسبما أراد . أما نصف الحاجب الآخر فلكى نبحث عنه علينا أن نستبيح الزمن

أن يتراجع إلى حيث كان هذا الوهدان بين براثن تلك التى استضعف لها أبوه فيما بعد » .

ويمضى الكاتب يحكى لنا قصة ضياع نصف الحاجب هذا ليعود فيكمل وصف شخصية عم وهدان قائلا : « فى أحضان هذا الريف وتحت رعاية هذا الحضر يعيش عم وهدان بعد اليتم والقسوة والتشرد هانئا ناعما ومطمئنا . لم تُفْتَح له أبواب السماء فى ليلة القدر ، ولم توافه فى عاشوراء بغلة العشر . لا ولم يعثر فى تطوافه وترحاله على خاتم سليمان أو مفاتيح خزائن كسرى ، ولكن الصدفة ساقته إلى هذا الحى ظهر يوم ، وكان من أيام الصيف ، متوهج الشمس شديد الأُوار . وكان التعب قد نال منه حتى لقد ازداد انحناء ظهره تحت جعْبَته على قلة ما تحتويه من أسمال وقوت ، وحتى لقد تخاذلت ساقاه مع ما اعتادتاه من ذرع الأرض ، وتحرقت قدماه من فرط ما تسرب إلى حذائه الضخم البالى من حصى وتراب . وكان العرق يتصبب من جبينه ومن رأسه الأصلع رغم الشملة الملفوفة حوله فكان يمسحه بظهر يده الخشن المعروق لأن راحته كانت أبدا مطبقة على نايه حتى لقد أصبح كأنه جزء منها ، نايه الذى ليس له من حطام الدنيا سواه عزاء ومرتزق ! وكلما مسح العرق استجد حتى أحس بجبهته تلتهب . وبلغ مسجدا صغيرا إلى جانب الطريق يُعْرَف بمسجد الحلى فدخله يؤدى الفريضة ويستريح » .

لقد كان المؤلف قادرا على أن يوزع هذه الأوصاف على مدار قصته بحيث لا يمسك بالقارئ ويضعه وجها لوجه أمام عم وهدان طوال ذلك النص . وربما خفف من ملل القارئ تلك الحكاية التى ساقها ليفسّر لنا بها فقدان عم وهدان

نصف حاجبه ، مع أنه كان يمكن أن يحذفها أو على الأقل يوجزها إلى حد كبير بدون أن تضار القصة .

كذلك يلاحظ أن الكاتب فى وصفه لا يكادر يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها . وقد أخذتُ عليه ذلك من قبل وبينتُ أن الوصف يكون أفضل لو أن الكاتب اكتفى منه باللمحات الدالة الموحية لكيلا يطوّق ذهن القارئ ويرهقه بكثرة التفاصيل بحيث لا يعطيه فرصة للتخيل والتجاوب مع العمل القصصى . ترى ما فائدة تحديد عدد الخطوط التى خطها الدهر فى جبهة عم وهدان ؟ : «تتقدمه جبهة عريضة خط فيها الدهر خمسة خطوط صريحة » . ولنلاحظ أنه لم يكتف بذكر العدد بل ألحق بها وصفا آخر هو « صريحة » ، فهل هناك خطوط يخطها الدهر فى الجبهة يمكن أن تكون مغشوشة أو مَشُوَبة ؟ إن هذا تحديد صارم ليس له من معنى ، وعلى الكاتب أن يعمل دائما على كسب قارئه وإذهاب الملل عن نفسه .

ويعيب هذه الأقصوصة أيضا أن الكاتب لا يختفى ، كما هو الواجب ، من أمام عينى القارئ وراء صنعته ، وإنما نجده يعلن عن نفسه فى سياق السرد والوصف كما فى قوله : « وفى الوقت الذى تُسوَّد فيه هذه الصفحات سطرا سطرا يكون هو منهمكا فى نشر فلسفته ... إلخ » ، حيث يصيح المؤلف بأعلى صوته : « أنا هنا ! » ، وكما فى قوله : « والكثير يعرفون هذه المنطقة ، والترام كفيل بإرشاد الذين لا يعلمون ، ونحن فيها أقرب ما نكون إلى مستقر البطل ، وبيننا وبينه قنطرة خشبية طويلة عريضة ملتوية ... إلخ » . إن الكاتب هنا

لا يكتفى بأن يكون قصّاصا بل يريد ، إلى جانب ذلك ، أن يأخذ بأيدينا ويذهب بنا فى رحلة إلى هناك .

ويؤخذ على هذه القصة أيضا الزعيق الخطابى الذى نسمعه بين حين وآخر كقول المؤلف : « هنالك عند مدرسة الصنايع منطقة صاخبة لاغبة » ، فلفظة « هنالك » زاعقة ، وهى فوق ذلك زائدة لا فائدة منها ، وكقوله : « ولئن كانت الحقيقة التى يخجل من إنكارها الخجل أن تلك المصانع أهلية لمجرد أنها ليست حكومية وأنها كلها أو جُلّها ليست لغير أرمنيان وبترو ودارتنيان ، فإن هنالك ولا شك مصانع أخرى مصرية للمصريين » ، إذ كان يستطيع أن يقول : « أغلب الظن أن هذه المصانع مملوكة للأجانب ، وإلى جانبها أخرى للمصريين » ، ولكنه ساق هذا المعنى فى تفاصح ملحوظ ، وكقوله من قبل : « يرسلها (أى فلسفته) فى الفضاء لمن شاء من ثقوب نايه أنغاما إثر أنغام ، فَرِحَةً ترقص رقصا وحزينة تئن أنينا » ، فالمفعول المطلق لا يُستَخدَم هنا للتحديد والتلوين بل للمبالغة والتهويل . وقد نبهت إلى هذا من قبل فى فصل « الأسلوب » .

ومن مآخذ هذه القصة أيضاً أن التحديد الزمانى والمكانى لا يتفاعلان مع بقية عناصر القصة تفاعلا عضويا . وقد سيق فى وصف شخصية عم وهدان هذه العبارة : « ولكن الصدفة ساقته إلى هذا الحى ظهر يوم ، وكان من أيام الصيف » . كذلك ورد فى وصف البيئة التى تدور فيها أحداث القصة هذه العبارة أيضا : « ثم تنحدر القنطرة ، فإذا نحن فى ريف له مزارعه النضرة الخضراء

تكسو الأرض ، ونخيله الملتهب المتوج طامح إلى السماء ، وله أكواخه الوادعة تضم أهلها الوادعين ، وهدوؤه الذى يبلغ أحيانا حد الرهبة والجلال ، لكن الحضر عزّ عليه فأقام فى بعض أرجائه دور المدن وحوانيتها » . فهل هناك ضرورة فنية لتحديد الزمن بأنه فصل الصيف ووقت الظهر ؟ ولماذا لا يكون فى الخريف أو فى الشتاء أو فى الربيع ، وفى الصباح أو فى المغرب أو فى الليل ؟ وما فائدة ذكر القنطرة والنخيل الطامح إلى السماء ، وعَدْو الحضر على هذه المنطقة الريفية؟ إن القصة القصيرة تقوم على التركيز ولا تحتمل الإسهاب والاستطراد، كما ينبغى أن تتفاعل عناصرها تفاعلا عضويا هادفا إلى إعطاء انطباع واحد ، وإلا تفككت الحبكة وتهلهلت .

وهناك ، غير هذا كله ، عيب خطير ، وهو أن هذه الأقصوصة فى الواقع حكايتان لا واحدة : واحدة عن عم وهدان ، وأخرى عن فتى الحقوق ، ولا رابطة بين الحكايتين سوى أن عم وهدان انتهى به المطاف إلى أن يعيش فى المنطقة التى تقع فيها فيلا أهل الفتى . ثم إن هاتين الحكايتين لم تتوافر لأى منهما مقومات القصة القصيرة ، بل ظلت كل منهما حكايةً غُفْلا يمكن أن تكون تلخيصا لقصة طويلة ، لكنها لا تُعَدّ أقصوصة بحال ، فكلتاهما تواكب البطل منذ بداية حياته تقريبا إلى منتهاها وفى أسلوب سردى يتخلله الوصف (وصف البيئة والأشخاص) لكنه خال تماما من الحوار والدراما ويغلب عليه التقرير .

والقصة رغم هذا لا تخلو من جوانب إيجابية ، ففيها فكاهة عذبة نافذة كما فى وصفه لما سماه بالمصانع المصرية ووصف بائعة المحشى[(١)]. والفكاهة هنا تلعب دورا هاما ، إذ تُعَدّ مهادا للجو القاتم الحزين الذى يسود القصة من أولها إلى آخرها يلطّف منه ويشيع فى النفس الرجاء فلا تنطوى على يأس مرير قاتل ، فالحياة مهما بلغت قساوتها لا تخلو من جوانب بهيجة .

وإلى جانب هذه الفكاهة العذبة النافذة هناك ذلك التقابل بين ما انتهى إليه عم وهدان وما آل إليه أمر الفتى الحقوقى . والتقابل إحدى الوسائل الفنية لدى كتاب القصة القصيرة[(٢)] لإعطاء صورة صادقة للحياة ، تلك الحياة التى تقوم على التعادل : فالأبيض يقابله الأسود ، والخير يقابله الشر ، والضد يظهره الضد. ثم إن الطرفين المتقابلين يتفاعلان ليعطيا معنى واحدا ، والمعنى الذى يريد الكاتب أن يوصله إلينا هنا هو أنه لا الفقر فى ذاته يُشْقِى ولا الغنى بالضرورة يُسْعِد ، لأن عوامل الشقاء والسعادة لا حصر لها ، وهى ليست طوع إرادتنا دائما .

ويضاف إلى هاتين الميزتين ما يترقرق فى ثنايا الأقصوصة من وصف شاعرى فتصبح قسوة الحياة معه قسوة رقيقة إن أمكن التعبير ، ويصبح للحزن طعم عذب : « وعند الغروب تسترد الشمس الراحلة ما بقى لها من أشعة مريضة متسكعة فى أطراف المزارع ورؤوس النخيل وأعالى الدور فيعود الفلاحون

---

(١) يرجع إلى فصل « الفكاهة » من هذا الكتاب .

(٢) انظر د. شكرى عياد / القصة القصيرة فى مصر / ٢٤ ـ ٢٥.

بفؤوسهم ومقاطفهم فوق أكتافهم مكدودين منهوكين من عمل اليوم » . إن الأشياء هنا تتحول إلى كائنات حية ذات إرادة ، ويعتريها الضعف والمرض : فالشمس « تسترد » الأشعة ، والأشعة « تتسكع » ، وهى أشعة « مريضة » ... إلخ ، وهذه الأوصاف تتناغم مع وصف الفلاحين بأنهم « مكدودون منهوكون من عمل اليوم » .

وتنتهى القصة بهذا الوصف المجنح للسماء والقمر والنسيم : « وفى ليلة طلع البدر فى السماء اللازوردية تداعبه سحب شفافة بيضاء ... فتنشر على الأرجاء نوره الفضى ، وأكسبها الرونق والبهاء ، ولمح المريض نوره من خلال الستائر فاشتهى أن يقوم فينظر نظرة قد تكون الأخيرة ، وأن يملأ صدره من الهواء العليل يتزود به إلى قبره ، فأسنده والداه فيما بينهما، وكان إذ ذاك هيكلا عظميا ، وسارا به في بطء وهو يجر ساقيه جرا ، ولكن خارت قواه قبيل النافذة فسقط مغشيا عليه، فأسرعا به إلى السرير ، ثم أسرعا ففتحا النوافذ علّ الهواء العليل ينعشه وعلّ ضوء القمر يعيده إلى صوابه . فدخل الهواء ودخل النور ، ولكنهما كانا يحملان أنغام الناى مرسَلة متتابعة تستخف بما كان وتستخف بما سيكون . ومرت سحابة على وجه القمر ».

فرغم كل هذا الرونق والبهاء نجد فتًى مريضاً قد تحول إلى هيكل عظمى فاضت منه الحياة مما يجعل هذا الجمال كله بلا معنى . والفتى لم يصل إلى النافذة، وإنما سقط مغشيا عليه . فأية حسرة هذه ! أجل ، أية حسرة فى أن تكون أسباب السعادة بين يدى الإنسان ، ولكن هاتين اليدين شلّاوان لا تطولانها

ولا تستطيعان عليها قبضا ! وهذه الحسرة يحاول الكاتب أن يخففها عنا حتى لا تبهظنا ، وذلك بأن يرينا كيف أن بعض شخصياته تعلو عليها بالاستخفاف . فليكن ما يكون . لقد ولى الماضى ، ولا داعى للأسف عليه ، والمستقبل فى ضمير الغيب ، ولا فائدة من القلق عليه : « تستخف بما كان وتستخف بما سيكون » . ثم تأتى النغمة الأخيرة فى هذا اللحن المركب : « ومرت سحابة على وجه القمر » ، فما دامت اليدان لا تستطيعان أن تقبضا على السعادة المتاحة فلا داعى إذن لأن تبقى السعادة ، ولتحملها الريح إلى مكان بعيد : « مرت سحابة على وجه القمر » .

وإذا تركنا هذه القصة إلى بقية قصص المجموعة وجدنا أن بعض هذه المعايب يختفى وأن فن الكاتب يتقدم وينضج ، فليست هناك مثلا أقصوصة أخرى نستطيع أن نعدها تلخيصا لقصة طويلة . أما بالنسبة لوصف الشخصيات فقد قدّم الكاتب مثلا شخصية ممدوح أفندى فى « بيت الطاعة » دفعة واحدة فى معظمها : « رجل من أصل تركى ، مديد القامة صلب العود ، يكاد يكون رفيعا بالنسبة إلى طوله ، لم تستطع خمسون سنة تقريبا أن تؤثر فى تكوينه تأثيرا يذكر ، فَتَحْتَ شعره الأصفر القاتم جبهة عريضة ملساء تشعر من ورائها بعقل واسع مدبر ، وتحت حاجبيه الواضحَيِ الظهور الكاملَيِ التقويس عينان ثاقبتان تنبئان عن صدق عزيمة وشدة مراس ، وتحت شاربه المفتول المعتنَى به شفتان رقيقتان تدلان على عصبية وحدّة مزاج . وممدوح أفندى ميسور الحال . يظهر ذلك لأول وهلة من هندامه الحسن وياقته العالية وبمباغه الأنيق وعصاه الثمينة . على أنه لا يُعَدّ

بين أهل طبقته متعلما ... ثم مات والداه فورث عنهما شيئا ... إلخ » . لكن إذا كان الكاتب قد قدّم لنا شخصية ممدوح أفندى دفعة واحدة محاصرا القارئ على هذا النحو ومطوّقا الشخصية الموصوفة من جميع جوانبها الخارجية والنفسية والعقلية والاجتماعية ، فإنه فى « قرار الهاوية » لا يحاصر الشخصية ولا القارئ هذا الحصار المرهق بل يكتفى بوصف ببعض جوانب الشخصية ناثرا أوصافها هنا وهناك حسبما تستدعى فنية القصة ، إلى جانب أنه أصبح يتجنب الأسلوب التقريرى فى الوصف ويتركنا نستخلص ذلك بأنفسنا من خلال أحداث القصة وسلوك الشخصيات .

كذلك لا نجد فى سائر قصص المجموعة هذه المقدمة التى تعترض طريقنا كالمرشد المِلْحاح الذى يفرض نفسه علينا ولا يتركنا نستكشف الطريق بأنفسنا فنحصل على المتعة كاملة ، اللهم إلا فى القصة قبل الأخيرة المسمّاة «مفستوفوليس» . ولو كانت قد حُذِفَتْ لارتفعت القصة درجة . لقد كان ينبغى أن تبدأ القصة من قوله : « نودى للصلاة من يوم الجمعة فشرع تجار الغورية يتمون آية الله فعلا » ، وأنا أسميها « قصة » تجاوزا لأنها صورة . وسنرى بعد قليل لماذا أُعدّها كذلك .

أما إعلان الكاتب عن نفسه فهو موجود فى كل القصص تقريبا : ففى « بيت الطاعة » مثلا نجده يقول : « وما هى إلا أن تزوجت حتى أحست باصطدام عواطفها الرقيقة بجلمد فؤاد ذلك الزوج المتطع ، فهو سئ النية شابا ورجلا ... : النافذة لا تُفْتَح ! الخادم لا يُخَاطَب ! الملابس حسبما يصف ! العتبة

لا تُرَى إلا بمشيئته وتحت إشرافه ! هذا إذن سجن لا منزل ، وذلك إذن سجّان لا زوج ، وهى إذن مجرمة خاطئة » ، فوصف الزوج بـ « المتنطع » وكذلك التعليق التالى : « هذا إذن سجن لا منزل ... إلخ » هو تدخل من الكاتب وإقحام منه لنفسه فى السياق القصصى يعاب عليه .

ونفس الشيء نجده فى هذا النص : « وبعد ذلك وضع السماعة فى عنف ، وجمد فى مكانه ... : « هذا لا يطاق ، لا يحتمل . العار يعدو نحوى ، فعَلامَ التردد والاستسلام لهذا الموقف المخزى ؟ يجب أن أكون حازما حاسما » . تلك هى الخواطر التى هجمت على خَلَد الرجل وهو ساهم واجم »[1] . لقد كان من الأفضل أن يحذف الكاتب هذا التعليق الأخير ، فإنه لا داعى له ، فضلا عن أنه يشغل القارئ عن القصة بمؤلفها .

أما سائر القصص فالكاتب يراوح فيها بين الأسلوب السردى والأسلوب الوصفى والأسلوب الحوارى ، والحوار عنده أداة جيدة للوصف والحكاية . وهو دائما ما يأتى مفصلا على قد الشخصية المتحاورة مترجما عن عقليتها وعواطفها ومستواها الاجتماعى . وهذه مقتطفات من كلام العجوز زوجة عم سرور البواب :

« قالت : أيوَه امّال ؟ تعيش أنت والشباب اللى زيك يا ضنايه . مش عمك البيه مات من قيمة شهرين كده ؟ والستات كلهم سابوا البيت ، وهو

---

(١) من أقصوصة « الوطواط » .

دلوقــت نازل فى الإيجار » .

« قالت : يُهْ ! أقول لك كلام غير ده ؟ إن شا الله ينحرق بدنى زى الفتيلة دى (تقصد فتيلة السبرتو) إن كان طلع من حَنَكى غير اللى جرى » .

« قالت : اللهم صلى عليك يا نبى (وكانت بهذا الاستهلال تحاول أن تتذكر ما انتهت إليه) أيوه ... ونسيت بسلامتها الخَمَاسِى وأم عشرات اللى كانت بتستلفهم منى » .

« قالت : يصلّحوا منين ياحسرة ؟ يصلحوا منين ؟ ده سيدى البيه ، الله يرحمه ، كان فى آخر أيامه معلق فى حبال الهوا . أنا عارفة بسلامتها كانت بتودى الفلوس فين ؟ ده غير السرقة والنهب اللى كان داير عينى عينك » .

فالأفكار أفكار امرأة عجوز ، والعبارات أيضا عبارات امرأة عجوز . والملاحظ أن الكاتب غالبا ما يقدم بين يدى الحوار بقوله : « قال ، قالت ، قلت » بدون تلوين الفعل الدال على التحاور مثل « صاح ، همس، أوعد ، أجاب ... إلخ » ، ولكن يلاحظ أيضا أن فى الحوار حيوية ناشئة من أنه لا يأتى على وتيرة واحدة ، بل كثيرا ما تقاطِعُ شخصيةٌ شخصيةً أخرى وهى تتكلم ، أو تلفظ شخصية ما كلمة واحدة مثلا لترد عليها الأخرى بعدّة جمل ... وهكذا :

« إيه العبارة ؟

وقبل أن يفرغ من كلمته هاتين كان جواب المرأة :

ـ العبارة إنه كان بيسألنى عن اللى جرى ، وكنت باحكى له عن الست بهيجة واللى عملته . ربنا يكافئ كُلّ حَىّ بعمله .

فهز النوبى كتفيه فى امتعاض وقال :

ـ الحق موش عليها . الحق على سيدى البيه »[١] .

كذلك فحديث أية شخصية لا يطول بحيث يتحول إلى نوع من المحاضرة تفقد معه القصة حيويتها ويخنقها الجمود .

والحوار فى هذه المجموعـة أحيانا ما يكون بالفصيح كما فى « منطقة الصمت » ، وأحيانا ما يكون بالعامى كمـا فى سائر المجموعة ما عدا «الوطواط» ، فإن الحوار فيها يتراوح بين العامية والفصحى، فإذا تحدث حمدى بك أو ابنته تحدثا بالفصحى ، أما الخدم فإن حديثهم عامى . ولكن يصبح الأمر مضحكا حين نسمع حمدى بك ، الذى كان يحاور ابنته بالفصحى منذ قليل ، يحاور الخادم بالعامية هكذا :

« فقال لى حمدى بك بصوت مرتفع :

ـ مالك ؟ ما سمعتيش ؟

فقالت الخادمة بتعلثم وهى تفرك راحتيها :

ـ بس يا سيدى ...

---

(١) من أقصوصة « منزل للإيجار ».

- مالك لَوْيَه بوزك على الصبح ؟ يا فتاح يا عليم ! » .

« فلما رآها أبوها وقف من فوره وقال بالفرنسية :

- إلى أين تذهبين ؟

فقالت متكلفة عدم الاكتراث :

- أذهب لأتريض !

- وحدك ؟

فترددت قليلا ثم قالت :

- ربما .

- إذن فلست متأكدة !

- لست أفهم قصدك !

- أقصد أنك تكذبين ! » .

قد يقال إن الكاتب يترجم الحوار بين الأب وابنته عن الفرنسية على حين أن حوار الأب مع خادمته يدور بالعامية المصرية ، لكن السؤال هو : لماذا جعل الحوار فى « منطقة الصمت » يدور بالفصحى مع أنه ليس مترجما عن لغة أوربية ؟ أيكون ذلك لأنه يدور بين ناس متعلمين ؟ لكن هناك أقاصيص أخرى أبطالها ناس متعلمون ، وحوارهم مع ذلك حوار عامى مثل الحوار بين السيد مصطفى حسن عبد الوهاب الجيزاوى الشاذلى والشيخ سليمان فى « مفستوفوليس » .

بقى شىء فى الحوار ، إذ يقول يحيى حقى: « أما محمود طاهر لاشين فقد

مال فى هـذه المجموعـة الأولى إلى كتابة الهمزة فيقول « ينئصف المسمار » ، ولا يكتبها : « ينقصف المسمار » كما نفعل اليوم إذا نقلنا كلام العامية إلى مطبوع »[1] ، لكن الواقع أن ذلك ليس مطردا ، بل كثيرا ما نجد الكاتب يكتب القاف كما هى مثل قوله على لسان أم سيد[2] : « وأعوذ بالله من قولة : أنا . يعنى لولايه دايما افتكرها بحبة طبيخ تكون فايضة ، ولولا طاقية بتخيطها لدهْ وإلا لدَه ... » ، ومثل قوله أيضا فى الحوار بين الأب وابنه فى « الانفجار » : « تقدر تزعق زى ما أنت عاوز . مالقتش حدّ يصدّك » ، « اقفل بقك لحسن أفلق دماغك » . كذلك يلاحظ أنه يكتب الذال ذالا ولا يكتبها زايا كما تُنْطَق فى العامية ، كما أنه يكتب كلمات مثل « (واحدة) ثانية » بالثاء لا بالتاء .

إن يحيى حقى يعدّ كتابة الذال والثاء والقاف « دالا وتاء وهمزة » على التوالى زيادة فى طلب الصدق لأنه يرى التملص من سلطان الفصحى عند طاهر لاشين فـى الحـوار وكتابتـه بالعامية صدقـا وواقعيـة[3] . وقـد بينت فى فصل « الأسلوب » أن الكاتب يستطيع أن يكتب حوار العامة باللهجة الفصيحة ، ومع ذلك لا يفوته الصدق ولا الواقعية .

وبالنسبة لطريقة القَصّ نرى طاهر لاشين فى هذه المجموعة يحكى قصصه

---

(١) مقدمة « سخرية الناى » / ب .

(٢) من أقصوصة « فى قرار الهاوية » .

(٣) مقدمة « سخرية الناى » / ب .

وصوره بضمير الغائب بحيث يستطيع أن يرى كل الشخصيات من جميع الزوايا، ولا يستخدم ضمير المتكلم إلا فى اثنتيـن هما « منزل للإيجار » و « جولة خاسرة » . والملاحظ أنهما صورتان ، كما أن فن الكاتب يجيء أجود وأكثر تأثيرا فى حالة استخدامه ضمير المتكلم كواحد من شخصيات القصة أو الصورة حيث يكون أقرب إلى فهم الحوادث وتعمق نفوس الشخصيات والتعاطف والتفاعل معها كما فى النص التالى :

« ليست الصداقة أبدا ، ولا الإشفاق مطلقا ، ولا أية عاطفة أخرى بتاتا، ليس شيء من هذا دفعنى إلى أن أزور صديقى بيومى أفندى حينما بلغنى أنه مريض ، إنما هو الشيطان وسوس ليلهو بى أو يعتب علىّ بعد ما قد حصل . لقد سعيت إليه وسعيت ، تُسْلِمنى الحارة إلى الزُّقاق فأمضى ، وينتهى بى الزقاق إلى الدرب فأُذْعِن ، ويعرِّج بى الدرب على العطفة فأمتثل ، وأنا فى كل هذا أكابد القاذورات والأوحال فى حذر ، وحذر ، وحذر ، وتزل إحدى قدمى رغم ذلك بين حين وآخر ، فإذا بى على مقدم القدم الأخرى أحفظ توازنى بذراعى كأننى بهلوان نصف ماهر »[1] .

ثم تمضى الصورة على هذا المستوى من الجاذبية والحرارة اللتين تنشآن مما يخلقه أسلوب الحكاية بضمير المتكلم من ألفة ومودة بين الكاتب والقارئ، إلى جانب ما سبق أن ذكرته من أن الكاتب عندئذ يصبح واحدا من أشخاص القصة

---

(١) من أقصوصة « جولة خاسرة » .

تلفحه نار الحوادث بل يكتوى بها ، بعكس ما لو ظل متنائيا يحكى بضمير الغائب فكأنه لم يشترك في التجربة ، ويظل دوره هو دور السامع أو المشاهد فقط على أكثر تقدير . وليس معنى هذا أن ضمير المتكلم يضمن للقصة أو الصورة أن تجيء دائما أجود ، إذ لا بد من أن تقبض على هذه الأداة يدٌ صناع تستطيع أن تستقطر منها كل إمكاناتها .

قلت إن هذه المجموعة تشتمل على بعض القصص القصيرة وبعض الصور ، أما الصور التي وردت فيها فهى « منزل للإيجار » و « جولة خاسرة » و«مفستوفوليس»[١] . ذلك أن الحوادث فيها لا تتراكب بل تتجاور فلا تتصاعد من ثم إلى قمة تكون هى عقدة القصة ثم يأتى الحل بعد ذلك كما يمليه تفاعل هذه الحوادث مع طبائع الشخصيات ، وإنما تتتابع فقط دون أن تؤدى إلى أن يخرج القارئ منها بانطباع . ذلك أن القارئ يبقى من الصورة داخل دائرة الملاحظة لا يتعداها[٢] .

ففى « منزل للإيجار » نجد الراوى يصاحب صديقه عباس أفندى فى البحث عن شقة للإيجار فيريه هذا الصديق السبع دوخات لأنه متعنت لا يرضى بشيء مما يُعرَض عليه ، إذ لا بد أن يجد فيه عيبا بل عيوبا ، ثم ينتهى بهما المطاف إلى

---

(١) مع شيء من التجاوز فى هذه الأخيرة ، إذ تقع فى منطقةٍ وسطى بين الصورة والقصة القصيرة .

(٢) انظر مثلا د. شكرى عياد / فى القصة القصيرة فى مصر / ٥٤ ـ ٥٥ .

الشارع الذى تربى الراوى ولعب وجرى فيه . وسرعان ما يلمح عم سرور البواب النوبى العجوز فيجلس يواصل معه تذكّر الماضى ، وبعد قليل يدخل الصديق مع عم سرور البيت ليعاينه ، بينما يبقى الراوى مع زوجة البواب تحكى له عما جرى للبيت وأهل البيت الذين كان يعرفهم ، وكيف مات شكرى بك (عوض سابقا) بعد أن تزوج نجية على زوجته الأولى بنت متبنّيه . ولا يجد الكاتب بأسا من أن يعرّج على ماضى شكرى هذا ، وتنتهى الصورة بأن يقول : « ثم مات الوالد بمرض فى القلب ، ولم يترك من المال إلا ما واراه التراب ، وإذا الليلة الثالثة من ليالى المأتم تشهد حربا عوَانا بين أهل المنزل تبيّنها المعزُّون فانصرفوا حياءً وخجلا . وها هو منزل للإيجار » . وتنتهى الصورة على هذا النحو دون أن يجد عباس أفندى الساخط على كل مسكن يجده شقة يرضى عنها[1] . ومن جهة أخرى فإننا لا نجد أية صلة طبيعية بين حكاية شكرى بك وحكاية عباس أفندى سوى صلة المصادفة . كذلك فكلتا الحكايتين تجرى فى طريق منفصل تماما : إحداهما (حكاية شكرى بك) تجرى فى الماضى ، والأخرى (حكاية عباس أفندى) تجرى فى الحاضر ، ولا تأثير للأولى على الثانية بل ولا تداخل بينهما . ومن هنا لا نخرج من هذه الصورة بانطباع ، إنما هى مجرد ملاحظات : طواف عباس أفندى والراوى بالمساكن المعروضة للإيجار . مقابلة الكاتب لعم سرور البواب . استرجاع الذكريات الماضية . حكاية شكرى بك . وصفه الحىّ النابض

---

(١) وهكذا ظل موقفه كما هو منذ البداية لا يتطور ، ففى كل مسكن عيب بل عيوب .

لهؤلاء الأشخاص مع المبالغة فيه أحيانا على عادة طاهر لاشين .

وعباس أفندى رجل ثرثار متعنت قليل اللياقة لا يراعى مشاعر من حوله . والفقرتان التاليتان تصوران تعنته وإرهاقه لمن يصاحبه : « وكلما أبصرنا على بعد يافطة للإيجار سبقت أعناقنا إليها خطانا . ندخل المنزل ، ولا بد طبعا من أن أرافق صديقى فى صعوده وهبوطه ولفه ودورانه ، وأن أوافقه على جميع ملاحظاته : فالصالة ضيقة ضيقة مهما كانت أبعادها ، ودورة المياه مظلمة مظلمة مهما بهرنى نورها . ثم ننزل ويقف صديقى عند الباب يودع صاحب المنزل أو حارسه وداعا أليما يمتدح فيه أخلاقه فى نحو أربع دقائق ، ثم يظهر ارتياحه إلى الجيران واطمئنانه إليهم فيما يقرب من سبع دقائق ، ثم يؤكد له فيما لا يقل عن مجموع الزمنين المتقدمين أنه سيرسل الستات غدا ليُعدْن النظر، ويأخذ عليه العهود والمواثيق بألا يسمح لأحد بعدنا أن يدخل المنزل . وأستعلم بعد خطوات عمَّا إذا كانت قد انتهت مهمتنا ، فلا يزيد عباس أفندى على أن يضغط على يدى ويهمس فى أذنى : بعدين اقول لك ...

- لا لا يا عزيزى ! لحد كده ولا اقدرش امشى ولا خطوة واحدة !

هذا ما كان لا بد أن أقوله أخيرا حيال يأسى من انتهاء الشكوى وحيال ما نالنى من تعب وإعياء ، ولكن صديقى تشبث بى وقال :

- بس الشارع ده . تعالى يا شيخ تعالى . دانا لسّه على قلبى حاجات متلتلة بدّى أقولها لك » .

فأى تنطع هذا ! ولنلاحظ براعة الكاتب التعبيرية فى قوله مثلا :

« فالصالة ضيقة ضيقة ، ودورة المياه مظلمة مظلمة » ، إذ تأتى الكلمة الثانية لتؤدى دورين : الأول تأكيد الكلمة الأولى ، وهى بهذا تكون من كلام عباس أفندى ، والثانى أن تكون من كلام الراوى موافقةً منه على ما يقوله صديقه المتعب ، فكأنه يصطاد عصفورين بحجر واحد . كذلك نلاحظ براعة الكاتب التعبيرية فى قوله : « ويقف صديقى عند الباب يودع صاحب البيت أو حارسه وداعا أليما » ، فوصف الوداع بأنه « أليم » يمكن أن يجمع أكثر من تفسير : أيكون أليما لتعاطف الراوى مع الطريقة التى يودّع بها صديقُه البوابَ ، وهو تعاطف ساخر بالطبع ، أم هو أليم لأن فيه ثرثرة وتنطعا ، فهو يبعث على الحنق والضيق ؟ ولكن لماذا لا تجمع هذه اللفظة الموجزة بين هذين المعنيين معا ؟ ورغم أن الراوى ضائق أشد الضيق بصديقه المتنطع الثرثار فإنه يبدو، وهو يصفه ، رحب الصدر تماما وكأن لسان حاله يقول : ولم لا ؟ وما الذى يدفعنى إلى العجلة فى الوصف والحكاية؟ هل الدنيا طارت ؟ ها هو ذا شخص ثرثار استبدت به شهوة الكلام فهو لا يراعى أنّى معه وأنه بهذا يرهقنى ، فهل علىّ من بأس إذا ثرثرت أنا أيضا على هواى ؟ فمن جاور الحداد اكتوى بناره . ثم إنى محتاج إلى الثرثرة أشد منه لأنفّس عن صدرى شيئا من الهم الجاثم عليه من جراء تعنته وسماجته .

أما فى « جولة خاسرة » فإننا نجد أنفسنا أمام ثلاث حوادث منفصلٍ بعضها عن بعض ، ولا رابط بينها سوى المصادفة أيضا : التقاء الكاتب بالحلاق وسؤاله عن بيت صديقه المريض . مقابلته بعد ذلك للإسكاف الذى حمّله « عزاله »

بينما حمل هو ابنه . انتهاؤه أخيرا إلى بيتٍ ظنّه بيت صديقه . وقد مر الحديث عن هذا الحلاق (الذى صدع دماغ الراوى بثرثرته وتفاصحه وإعلانه عن براعته ووسائله الرخيصة العجيبة فى العلاج ولم يعتقه من وجع الدماغ إلا بما يشبه المعجزة) فى فصل « الفكاهة » . وبعد أن يكون الراوى قد استُهْلِك من كثرة المشى والسؤلان وثرثرة الحلاق وحمل « عزال » الإسكاف وفضّه للشجار الذى نشب بين الإسكاف ومطلقته ينهى الصورة بهذه الفقرة التى ترتفع بالفكاهة إلى القمة : « وهنا أنزل الإسكاف حمله فأسرعت بتقليده ، ثم أشار إلى منزل غير بعيد وأكّد لى أن بيومى أفندى يسكن الطابق الثالث منه . وما هى إلا هنيهة حتى كنت قد صعدت شطرا كبيرا من السلم ، ولكن صوت فتاة انطلق يقول : « آم ، الراجل اهو اللى بييجى لنفّوسة . أدينى ضبطه طالع اهو » . فجمدتُ فى مكانى ، والتفتّ إلى الفتاة أؤكد لها أنها مخطئة وأنى صاعد إلى صديق لى فى الطابق الثالث . ولا يسألنّ أحد عن دهشتى عندما رأيت الفتاة تتهكم بى تهكما مُرّا مُحْرِجا ، ولا يسألنّ أحد عن جزعى وقد أَنسْتُ حركة عجيبة شملت البيت وسمعتُ صوتا غليظا يأمر بالقبض علىّ ، فنزلتُ السلم فى لمح البصر ، وانطلقت من الباب كالسهم المَرِيش ، ثم جعلت أنهب الطريق نهبا وعلى غير هدى حتى سمعت صوت الترام فعدوت إليه ، وما وَنَيتُ حتى ألقيت بنفسى بين أحضانه ... ولم يطمئن قلبى إلا عندما تبينت من تتابع الحوانيت والمنازل أمامى أننى بعدت عن هذ الحى اللعين . وعزمت على ألا أعود إليه بنفس الحرارة والإخلاص اللذين يشعر بهما النادم المحسور حين يعزم على ألا يعود إلى خطيئة فرطت منه » . والفقرة تمثل فزعا من الفضيحة والإهانة رهيبا ،

ولكنه مع ذلك مبطَّن بسخرية الراوى التى تتلاحق أنغامها فى إيقاع سريع فى الجزء الأخير .

ونصل إلى « مفستوفوليس » ، وهى (كما سلف أن قلت) تجمع بين الصورة والقصة . وقد كان يمكن أن تصبح قصة قصيرة خالصة لولا أنها ساكنة لا تنمو ولا تتطور ، اللهم إلا فى نهايتها حين يفشل السيد مصطفى عبد الوهاب الجيزاوى الشاذلى فى أن ينال وطره من عائشة زوجة حامد فيتحرك كحركة الأفعى ، إذ يرسل خطاب حامد (الذى طلب منه فيه أن يستشفع له عند أصحاب الشأن كيلا يُهْضَم حقه ويحيق به الظلم) إلى العمدة ليتخذه أداة لإيذاء حامد لدى الحكومة . وهذه هى الحركة الوحيدة تقريبا ، وهى تُحْدِث فى السكون الذى يسود القصة دوامة ما تلبث أن تنداح وتتلاشى .

أما حوادث القصة فهى مترابطة ترابطا منطقيا ، وإن لم يتحول هذا الترابط إلى ترابط عضوى . ومن هنا كانت سكونيتها وعدم تطورها ، اللهم إلا المقطع الخامس الذى يصور محاولة السيد مصطفى عبد الوهاب اقتناص عائشة وفشله فى ذلك وثوران البغضاء التى تملأُ قلبه وتحرُّك عقارب نفسه للَدْغ والإيذاء . أما الحوادث السابقة فهى تدور حول السيد مصطفى الجيزاوى لتطلعنا على صورته من جميع جوانبها . والحوار فيها حىٌّ مُوحٍ ، فها هى ذى عائشة عندما علمت بعد وصولها إلى منزل السيد مصطفى الجيزاوى أن خالتها (زوجته) قد سافرت إلى القرية « لعثمت الحيرة لسانها فقال الشيخ : « أى والله يا ست عيشة، خالتك راحت من كام يوم هى والأولاد ، وسابونى لوحدى ما انى عارف راسى

من رجليه . إنما للضرورة أحكام . أعمل إيه ؟ المسكينة أصيبت بصداع شديد في رأسها بقت تنام منه ليل ونهار ، فوَجَدْت من الشفقة بها إني بعتها لأهلها » . ثم زفر زفرة حارة وقال : « تلاقينى يا عيشة يا بنتى فى غاية الكدر والهم علشانها » . بيّدَ أن مولانا بذل مجهودا ضائعا لإظهار أسفه على فراق زوجته وإشفاقه عليها ، فإن عائشة لم تنصت إلى ما قال ... لقد استحوذ عليها الارتباك والجزع ، وتبين السيد مصطفى ذلك منها فأبدى ناجذيه وقال : « أهلا وسهلا ، إنت أنستينا ونورتينا . يا شيخة إنت ربنا عز وجل بعتك مخصوص علشان تفرجى عنى الانقباض اللى أنا فيه . إزّيك كده ؟ وازّىّ والدك ؟ مش ... شديد ؟ » ، فتمتمت عائشة تشكره ، لكنه عاجلها فنصح لها بأن تخلع إزارها ... إلخ » .

والقارئ ، من خلال الحوار ، يلمح السيد مصطفى عبد الوهاب وهو يبتسم ابتسامة صفراء ولعابه يسيل ، ويكاد يلمس نفاقه وتستره لما خلف عبارات مثل « يا عيشة يا بنتى ، أعمل إيه ؟ المسكينة أصيبت بصداع شديد ، فوجدت من الشفقة عليها إنى ... » . والأسلوب هو فعلا أسلوب شيخ من هذا الطراز ، ولذلك فأنا أميل إلى القول بأن الكلمات ذات القافات إنما نطقها الشيخ هكذا كما يفعل أولئك المشايخ . وتصل سماجة السيد مصطفى عبد الوهاب الذروة فى هذه العبارة: « إزّيك كده ؟ وازّىّ والدك ؟ مش ... شديد ؟ » ، وبخاصة فى النقط التى يفصل بها الكاتب بين كلمة « مش » وكلمة « شديد » للإيحاء بطريقة كلام السيد مصطفى المتثاقلة ذات الروح الجالمة الغليظة . ومع ذلك فإن

أجزاء من الحوار يمكن أن تُحْذَف بدون أدنى ضرر ، بل ربما كان ذلك أدعى إلى أن يأتى الحوار أسرع وأكثر نبضا وحرارة .

وتبقى « منطقة الصمت » ، وهى آخر قصص هذه المجموعة وأجودها . إنها حكايتان متداخلتان إحداهما إطار للثانية : فهناك مجموعة من الرفاق اجتمعت ذات ليلة لتوديع واحد منهم كان مسافرا إلى أوربا ، وكان هناك شرب وهرج ، وجرهم الحديث إلى حكاية الأندلفت الذى زلّت ابنته مع شاب كان يحبها وتحبه فذهب يعترف أمام قسيس الكنيسة التى يعمل فيها الأندلفت ، فانتهزها القسيس فرصة واستطاع أن يسيطر على الفتاة ويصطفيها لأوطاره الخبيثة ، فلما عرف أبوها ذلك حزن وحاول أن يغرق همومه فى الخمر ، لكن القسيس يكتشف نقصان الخمر التى فى قبو الكنيسة فيُحْضِر الأندلفت ويُجْلِسه على كرسى الاعتراف محاولا أن ينتزع منه الإقرار بالجريمة ، ويلوذ الأندلفت بالصمت حتى يفرغ القسيس من توجيه أسئلته . وعند ذلك يطلب الأندلفت من القسيس أن يتبادلا مكانيهما ويسأله بدوره عما فعله بابنته وهل يصح ذلك منه ، فيلوذ القسيس هو أيضاً بالصمت .

هذا هو ملخص القصة ، ولكنه لا يعطينا أية فكرة عن فن الكاتب وعوامل تفوقه فيها . ومن هذه العوامل التقابل بين جوّىِ الحكايتين ، فبينما هو فى احتفال الرفاق جو ضاحك زائط منطلق ، إذا به فى حكاية القسيس والأندلفت جو مُحبّط مغموم . وإذا كانت الحكايتان (كما قلت) متداخلتين ، فإن الجوّين يتداخلان هما أيضا بل يتضافران بحيث تقوم الفكاهة بإبراز الحزن

وتخفيفه في نفس الوقت فلا يُشِلّ الحزن عقل القارئ بل تنأى به الفكاهة قليلا عنه فتترك له الفرصة لتأمله وتعمقه ، ومن هنا يستمر تأثيره ولا يزول سريعا فيستبدل الحزن بشدته استمراراً وبُعْدَ غور . وهذا مثال على ذلك : فبين الرفاق واحد اسمه « أندلفت » غلبه النوم أثناء الاحتفال بسبب ما سَقَوْه من خمر كثير فأخذوا يتندرون عليه ، ثم ابتدأت الحكاية الثانية عندما سأل أحدهم عن معنى كلمة « أندلفت » ، إذ جرّهم الحديث إلى حكاية بنت الأندلفت مع حبيبها الذى فَجَرَ بها ، ثم لما ورِث أباه الغَنِيّ عدل عن فكرة الزواج منها لأنها فقيرة لا تناسب وضعه الجديد . ولكن ضميره ألح عليه لوما وتأنيبا فقصد الكنيسة ليعترف بذنبه ويتوب مما فعل ، « وكان القسيس ينصت إلى المنحرف المعترف فى هدوء أقرب ما يكون إلى اللوم، ولبث كذلك بعد الانتهاء هنيهة ظن الفتى أنها قد اتصلت بالأبد ، ثم رفع يده فى جلال فأمرّها على لحيته وتحركت شفتاه حركة خفيفة ، وتوقع الفتى أن سيسمع بعدها اللعنة عليه ... ، ولكن تكلم ولِيُّ الله :

« ـ أهى جميلة يا فتى ؟

ـ نعم .

ـ وتقول إنها فقيرة ؟

ـ نعم يا أبتاه .

ـ ومن أى عائلة هى ؟

فصعد الدم إلى وجه الفتى وعقد لسانه ، ولكن أعيد عليه السؤال فنكّس

رأسه وتمتم بطلب المغفـرة ، ولكن أعيد عليه السـؤال فلم يجد مندوحة عن أن يقول :

ـ هى ابنة الأندلفت يا أبتاه .

فَعَلَتْ ضحكات الرفاق ، ثم قامت مناقشة حول فكرة الاعتراف » .

إن ها هنا انتـقـالا حـادا ، ولكنه مع ذلك مبرَّر ، من جـو قـاتم إلى جـو ضاحك، فبينما الشاب محاصرٌ بأسئلة القسيس الذى يريد أن ينتزع منه اعترافاته، والمأساة قد بلغت ذروتها بتصريحه باسم ابنة الأندلفت ، إذا برفاقه هؤلاء يضجّون ضـحكا لما فى كلمـة الأندلفت فى هذا السـيـاق من ازدواج مـعنى ، فـهـم لا يلمحون فيها فضيحة الأندلفت (خادم الكنيسة) هو وابنته ، وإنما يرون فيها تورية تثير الضحك والتهريج ، إذ تذكّرهم بزميلهم أندلفت ، الذى سقوه من الخمر ما صرعه ومضى به فى سبات عميق لا يفيق منه إلا للحظة ريثما يرد على زميل له جواب سؤاله فى أربع كلمات لا غير فتكون فرصة لأن يضج الرفاق بالضحك مرة أخرى وتنتهى القصة عندئذ . وتفصيل ذلك أن القسيس يُجْلِس أندلفت الكنيسة أمامه لينتزع منه الإقرار بشرب النبيذ المقدس من قبو الكنيسة ، وهو يعنّفه ويقرّعه لأنه خان الكنيسة واستحل أموالها ، ويتنفّج عليه لأنه (فى زعمه) قد حفظ له عِرْضَ ابنته :

« فجاء به وأقعده مقعد الاعتراف ، وناداه بصوت أجش رهيب :

ـ يا أندلفت ، أين ذهب النبيذ المقدس ؟

فلم يجب الأندلفت .

ـ يا أندلفت، أهذا جزاء الكنيسة التى آوتك ، وجزائى بعد ما حفظت من عرض ابنتك ؟

فلم يجب الأندلفت .

ـ يا أندلفت ، اعترف بأنك أنت الذى سرقت النبيذ المقدس !

ولما أصر الأندلفت على صمته تقدم إليه السيد واستفسره عن السر فى ذلك، فرفع الأندلفت رأسه وأكد لولى الله أنه **لم يسمع مما قاله كلمة واحدة** ، فعجب السيد كما تعجبون الآن . ولكى يبرهن الأندلفت صدق دعواه طلب إلى السيد أن يأخذ كل منهما مكان الآخر، فأطاع السيد فجلس على كرسى الاعتراف وأنشأ الأندلفت يخاطبه :

ـ يا أبانا ، أى علاقة بينك وبين ابنتى ؟

فلم يجب السيد .

ـ يا أبانا ، أهذا جزاء الكنيسة التى تأويك ، وجزائى بعدما أمنتك على عِرض ابنتى المسكينة ؟

ولما لم يجب السيد تقدم إليه الأندلفت مستفسرا ، **فإذا السيد يا سادة لم يسمع مما قيل كلمة أيضا .**

عندئذ ضج المكان بالضحك ، وعمد أحد الرفاق إلى صديقهم أندلفت وما زال به يهزه حتى أيقظه ثم ابتدره بقوله :

ـ هل سمعت يا أندلفت ؟

فأجاب النائم بلهجة ميكانيكية :

ـ لم أسمع كلمة واحدة .

فضج المكان بالضحك مرة أخرى » .

إن الثلاثة هنا : الأندلفت والقسيس وأندلفت الثانى قد استحالوا إلى مَكِنَةٍ تكرر ما تفعله دون وعى فيأتى نسخا متشابهة من شىء واحد . وقد لمح الكاتب هذا بما يشبهه الحدس فى قوله معلقا على إجابة أندلفت النائم : « فأجاب النائم بلهجة ميكانيكية : لم أسمع كلمة واحدة » .

ومن عوامل نجاح هذه الأقصوصة أيضاً تماسك الحبكة ، إذ ليس فى القصة استطرادات ، كما أن الكاتب لا يقحم نفسه فى سياقها بل يدعنا وجها لوجه أمام الشخصيات دون أن ينصّب نفسه معلقا على تصرفاتها بالشرح والتفسير . إن يده خفية ، وصنعته متقنة :

« قال الراوى : وفى يوم الأحد أقبل الناس على الكنيسة يصلّون ويبتهلون . وجاءت ابنة الأندلفت ، وكان من عادتها أن تُمْضِىَ اليوم عند أبيها . وكان من عادتهما معا أن يُمْضِيا شطرا منه فى حضرة « أبيهم » ، فلما انفض الناس أخذت العادة مجراها فأقبلا على ولىّ الله فى حجرته . وكانت الفتاة أبدا تعمل على أن تظهر بمظهرها العادىّ لكيلا تُظَنَّ بها الظنون ، فلما دخلا عليه ابتدر الابنةَ بقوله : « تعالَىْ يا مجدلية » ، وحسب الوالد أنها مداعبة فتضاحك ودعا لولى الله بطول البقاء . دعوة لم تكمل ، فإن الفتاة قد استشعرت لهذه التحية بصدمة قاسية فبهت لونها وبدا عليها الارتباك . وخيم الصمت فترة كان الأندلفت أثناءها

دهشا ما يزال أثر ضحكاته على شفتيه ، ولكن بلا معنى . ثم إن القسيس قطع هذا الصمت بأن أخبر الفتاة بأنها أمامه شفافة كالزجاج وأن مغاليق نفسها لديه جلية واضحة ، فهوت الفتاة على ركبتيها تستعيذ وتتوسل وتبلّل قدميه بدموعها، وانتهى المشهد بأنْ تَبيّن الأندلفت ما كان من خطيئة ابنته » .

إن الكاتب طوال هذا النص لا يشير إلى الخطيئة بكلمة إلا عندما تتكشف من تلقائها للأندلفت . ونحن نفهم قسوة الموقف من غير أن يتحدث الكاتب عن ذلك بطريقة مباشرة إلا بعبارة : « صدمة قاسية » ، ولكنه استخدم بدل الأسلوب التقريرى أسلوبا وصفيا : « بهت لونها ... خيم الصمت فترة كان الأندلفت أثناءها دهشا ما يزال أثر ضحكاته على شفتيه ، ولكن بلا معنى ... إلخ » . وحين كان القسيس يسخر من الفتاة ويهددها لم يتحدث الكاتب عن ذلك ، وإنما أنطقه بهذه العبارة الموجزة المكثفة الغنية تمام الغنى عن أى شرح أو تعليق: « تعالى يا مجدلية » ، ففيها إشارة إلى خطيئتها ، وإشارة أخرى فى نفس الوقت ، وإن كانت خفية ، إلى أنه فى مقام السيد المسيح عليه السلام . وفى هذا ما فيه من الغرور السمج ، وفيه أيضا تلاعب بأعصاب الفتاة بوَضْعها على حافَة الفضيحة دون أن يدفعها لتقع فى هاويتها ، وفيه كذلك تهكم مُرّ بها لأن المجدلية قد تطهرت وتابت ، أما هذه فلا . فأى عذاب ! ويزداد الموقف قسوة حين يضيف الكاتب بعد هذه العبارة مباشرة قوله : « وحسب الوالد أنها مداعبة ، فتضاحك ودعا لولى الله بطول البقاء » . تضاحك فى الوقت الذى كان ينبغى فيه أن يبكى . ودعا للقس بطول البقاء ، وقد كان ينبغى أن يدعو عليه بالهلاك. ثم إن الكاتب يسميه « ولىّ الله » ! إن اللغة هنا مضغوطة لِتُخرج كل شحناتها

الإيحائية ، وصنعة الكاتب متقنة شديدة الخفاء .

وهناك أيضا عامل هام آخر ، فالكاتب يستخدم الأسلوب الحوارى كثيرا، وهو حوار سريع ليس فيه تلكؤ الحوار فى قصص أخرى من هذه المجموعة، ولذلك أتت القصة مشدودة متوترة .

وإلى جانب ما سبق هناك التركيز المطلوب فى القصة القصيرة : التركيز فى الحوادث ، وفى اقتطاع شريحة من الحياة وتسليط الضوء عليها . يضاف إلى ذلك براعة وصف الكاتب لنفسية أبطال القصة ووصول هذا الوصف منها إلى عمق بعيد . وفى النصوص التى تقدمتْ أمثلة على هذا .

ثم هناك البراعة فى تصوير المهاد البيئى للحكاية (الإطار) : «كان الرفاق يُحْيُون ليلة وداع صديق لهم اعتزم الرحيل إلى أوربا للتخصص فى بعض فنه . وقد اعتزموا هم أن تكون ليلة عربيدة ، فشربوا نخب الصديق أكثر مما يجب ، وضحكوا مِلْءَ رئاتهم وحناجرهم وأفواههم . وعمد بعضهم إلى لعب الورق ، ولبث الباقون نظارة عليهم أىّ نظارة . كلما انكشفت « بَلْفَةٌ » أو خسر أحد اللاعبين خسارة يستعظمونها أخذوا يرقصون ويشوشرون كما يفعل زنوج « الجازباند » . وقد شاء القدر أن ينهك أبدانَهم أندلفتُ لكثرة ما رقصوا من أجله تلك الليلة، فلما قارب الإفلاسَ أدركتهم الشفقة عليه فقاموا إليه ووضعوا فى فمه زجاجة نبيذ ، وما زالوا يسقونه حتى أيقنوا أن ما أصابه منها كفيل بأن ينسيه ما كان وما سيكون . وأكملوا النعمة عليه فحرموه اللعب فانصاع واستلقى على كنبة ، وسرعان ما دل انطباق جفنيه واستطالة أنفاسه

على أنه أسعد حظا فى نومه . واقترح أحدهم أن يراقَب أندلفت، فإن استيقظ يجب أن تأخذهم الشفقة عليه مرة أخرى ، فضج المكان بالضحك ووافقوا على ذلك أجمعين » .

إن النص يخيم عليه جوٌ كلّه خفة ، ونكاد نسمع الضحكات والهرج الذى يحدثه الرفاق ، ونرى ملامح الوجوه وحركات الأجسام ، ونشترك معهم فى « المقالب » التى يصنعونها بعضهم لبعضهم . وهذه القصة تُعَدّ إرهاصا للقصص التى وردت فى المجموعة الثانية ، بل هى فى عمومها أجود من هذه القصص وأدق منها صنعة .

(ب) المجموعة الثانية « يحكى أن » :

نُشِرَتْ هذه المجموعة فى سنة ١٩٢٨م بعد صدور المجموعة الأولى بسنتين . وهى ، كالأولى ، ليست مقصورة على القصص القصيرة وحدها ، بل تشتمل أيضا على بعض الصور . وكما قلت فى الفصل السابق فهى تُعَدّ فى عمومها خطوة متقدمة على المجموعة الأولى ، وهذا شىء طبيعى لأن المجموعة الأولى تمثّل باكورة الإنتاج القصصى لطاهر لاشين ، وفيها ما فى كل بداية من الضعف والخلخلة اللذين يقلان مع مضىّ الزمن واستحصاد الموهبة وامتلاك الكاتب لأداة فنه . وفى تحليلى لقصة « منطقة الصمت » قلت إنها تعتبر إرهاصا لما فى هذه المجموعة من جودة وتفوق ودقة فى الصنعة . وهذا صحيح ، فإن أغلب المعايب التى أُخِذَتْ على قصص المجموعة الأولى قد اختفت هنا . ثم إن

الكاتب أصبح يستخدم وسائل فنية لم يصطنعها من قبل كالاسترجاع والحوار الداخلى والخطابات والمعادل الموضوعى .

وإلى جانب هذا هناك القصص التحليلية ، وهى القصص التى يهتم الكاتب فيها بتسليط الضوء على نفوس أبطاله أكثر من اهتمامه بتصويرهم من الخارج ، فهو يتتبع خلجاتهم ويصف ما يتصارع بداخلهم من مشاعر وأفكار . وهذا اللون من القصص لم يعالجه الكاتب فى مجموعته الأولى .

كذلك فإن مستوى القضايا التى يتناولها الكاتب فى هذه المجموعة قد ارتفع عنها فى المجموعة الأولى ، إذ نجد عددا من القضايا الإنسانية والميتافيزيقية والحضارية .

والملاحظ أن أربع قصص وصور من هذه المجموعة قد رُوِيَتْ بضمير المتكلم فى مقابل قصة واحدة هناك . وقد بيَّنْتُ أن هذه الطريقة تقرِّب ما بين الكاتب والقارئ وتعقد بينهما علاقة حميمة ، إذ يتخذ الكاتب من القارئ صديقاً له يأتمنه على أسراره أو على الأقل يجد عنده الصدر الرحب والأذن التى تستمع إليه والقلب الذى يتعاطف معه . وهذه الطريقة ليست بالطريقة السهلة ، لأنها إذا كانت تضع الكاتب فى وسط الأحداث فيصبح واحدا من الذين يعيشونها ، ومن ثم يأتى وصفه وسرده أكثر حرارة وأشد تأثيرا ، وذلك بدلا من أن يبقى نائياً يكتفى بالمشاهدة من بعيد ، فإن لها فى المقابل صعوبتها التى تتمثل فى أن الكاتب قد ينسى أنه فنان فينطلق كاشفا عن مشاعره بطريقة

مباشرة متنكبا ما ينبغى على القصاص أن يراعيه من موضوعية فى السرد والوصف والتصوير . ولكن كاتبنا قد أظهر أنه يتقن القص بهذه الطريقة ويَقْدِر على تجنب معايبها :

« عندما نلت شهادة الدراسة الثانوية من مدرسة طنطا عزمت على أن ألتحق بالقسم الأدبى من مدرسة المعلمين العليا ، وكان والدى رئيس مكتب التلغراف فى مدينة طنطا وقتئذ ، فهناك إذن كان مركز الأسرة ومصالحها . لذلك جئت القاهرة وحدى فاتخذت عيشة مشتركة مع بعض الطلبة لم ألبث أن عِفْتها لما فيها من البوهيمية وتعارض المنازع، فانسحبت وصممت على أن أعيش وحدى . ووُفِّقْتُ بعد البحث إلى مسكن شعرت لأول وهلة أنه ضالتى : غرفتان وصالة يكوّن مجموعهما وحدة معتكفة من منزل فى صدر حارة قصيرة مسدودة بشارع الحلمية . والمنزل من الطراز القديم له بوابة ضخمة وفناء رحب ، وبه سُلَّمان واسعان : أحدهما يواجه الداخل ويؤدى إلى مساكن لم يكن يهمنى أمرها أكثر من أن صاحبة المنزل تقيم فى أحدها ، وثانيهما إلى اليمين يؤدى إلى مسكنى ومسكن يقابله علمت أنه لرجل يعيش فيه وحده . وكانت غرفتى نظيفة فسيحة، ولم تكن تطل لا على الحارة ولا على الفناء بل على صحن جامع قائم خلف المنزل . أخلدت إلى مسكنى الجديد وجعلت نظامى أن أعود من المدرسة فأستريح ثم أخرج إلى أصدقائى . وفيما بين الثامنة والتاسعة مساء أبدأ مذاكرة دروسى أو مطالعتى الخاصة إلى الحادية عشرة ، وكثيرا ما كان يلذ لى بعدها أن أتمشى فى ميدان القلعة وما يجاوره حتى أستشعر النوم . وفى ليالى الجمعة أذهب إلى السينما أو التمثيل أو إلى أى ملهى آخر تتيحه لى الظروف . ولم

أُحْدِث أية علاقة بأى من جيرانى ، وكلّ ما كان بينى وبينهم تحية أبعثها أو أردّها كلما صادفت أحدا فى غدواتى وروحاتى . وعلى مضى الوقت رأيت جيرانى أجمعين إلا واحدا هو ذلك الذى يعيش قبالتى وأقرب ما يكون إلىّ، ومضت أسابيع وأسابيع لم أسمع من ناحيته صوتا ولم آنسْ ضوءا فأثار ذلك فضولى : منّذا يكون ؟ وأى حياة يحيا ؟ وأسئلة شتى جعلت تقفز إلى رأسى . وراح الفضول يستفحل عندى يوما بعد يوم حتى لم أتمالك أن شرعت أترقب وأسمع من نافذة لى تواجه نافذة له . وكانت نفسى تهِيب بى : أى حق لك فى أن تسرق من إنسان سر حياته ؟ إنها لجرأة خاطئة ! لكنى كنت أبتسم وأقول : هو ذلك إذا كانت هناك نية سوء ، ونية السوء ليست عندى البتة ، فالأمر إذن تسلية محضة ... إلخ » .

فهذا نص طويل من بداية أقصوصة « الشبح الماثل فى المرآة » ، وهى مروية (كما هو ظاهر) بضمير المتكلم ، ولكن الكاتب حريص على أن يجىء سرده ووصفه موضوعيين إلى مدى بعيد ، فهو رغم حديثه عن نفسه لم يذكر ذكرا مباشرا صفة من صفاته . إنه لا يصرح بأنه يحب الهدوء والسكون والوحدة ، ولكنه يقول : « وُفِّقْتُ بعد البحث إلى مسكن شعرت لأول وهلة أنه ضالتى : غرفتان وصالة يكوّن مجموعهما وحدة معتكفة من منزل فى صدر حارة قصيرة مسدودة بشارع الحلمية . وكانت غرفتى نظيفة فسيحة ، ولم تكن تطل لا على الحارة ولا على الفناء بل على صحن جامع خلف المنزل . ولم أُحْدِث أية علاقة بأى من جيرانى ، وكل ما كان بينى وبينهم تحية أبعثها أو أردها كلما صادفت أحدا فى غدواتى وروحاتى » . إنه فَرِحٌ بمسكنه الجديد الذى هو على النحو

التالى : غرفة معتكفة لا تطل على فناء المنزل ولا على الشارع ، والحارة قصيرة مسدودة ، وهو لا يقيم علاقة بأى من جيرانه . وهذا كله يدلنا على الصفة التى ذكرتها له قبل قليل : حب العزلة والسكون . صحيح أنه ذكر أنه كان يعيش قبلا مع زملاء له ثم انسحب وصمم على أن يعيش وحده ، لكن يمكن أن يقال إن ذلك راجع إلى تعارض المنازع بينه وبين زملائه ، وكل إنسان عندما يجد منازعه تتعارض مع منازع زملائه يفكر فى أن يعيش وحده ولا يوصف من أجل ذلك بأنه يحب العزلة والسكون .

وهو حين يريدنا أن نفهم أنه طالب منظَّم مجدّ لا يذكر ذلك مباشرة بل يضعنا وجها لوجه أمام نظامه فى الاستذكار والتزاور والنزهة ... وهكذا .

كذلك نفهم أنه صاحب ضمير يقظ دون أن يصرح هو بذلك مكتفيا بإطلاعنا على حركة ضميره : « وراح الفضول يستفحل يوما بعد يوم حتى لم أتمالك أن شرعت أترقب وأسمع من نافذة لى تواجه نافذة له » . إن إشباع فضوله على هذا النحو لا يمرّ سهلا بل « كانت نفسى تُهيب بى : أى حق لك فى أن تسرق من إنسان سر حياته ؟ إنها لجرأة خاطئة » . إنه لا يقول مثلا : «أنبنى ضميرى أو أحسست أنى أخطأت» ، وإنما يطلعنا على حركته النفسية ويدعنا نستخلص بأنفسنا صفاته . إن الفضول يستبد به فى الوقت الذى لا يرحمه فيه ضميره ، فماذا يفعل ؟ لا بد إذن من تبرير : « ولكنى كنت أبتسم وأقول : هو ذلك إذا كانت هنالك نية سوء ، ونية السوء ليست عندى البتة ، فالأمر إذن تسلية محضة » .

أما القصص التى تعالج قضايا أعمق محتوًى من القضايا التى تعرضت لهـا قصص المجموعـة الأولى فهى : « ولكنها الحياة » و « حديث القرية » و «الآخر» و « ماذا يقول الودع ؟ » . والأولى تتعرض لواحدة من أعتى الغرائز البشرية ، بل ربما كانت أعتاها ، وهى حاجة كل من الجنسين إلى الجنس الآخر(١) ، كما تصور المسار النفسى الذى تتخذه هذه الغريزة الجبارة . فها هى ذى فاطمة أرملة الدكتور ضياء تبكى زوجها بكاء مرا ، وتحاول خادمتها العجوز أن تُسَرِّىَ عنها فلا تستطيع . ثم إنها تذهب إلى الأستاذ فهمى المحامى صديق زوجها تستتيره فى قضية ميراثها منه . وإلى القارئ بعض الفقرات التى تصور كلٌّ واحدة منها مرحلةً من المسار الذى اتخذته نَفْسُها إلى نيل بغيتها فى أن يكون لها رجل ، شأن كل امرأة سوية :

١ ـ « فأما الأستاذ فهمى فكان عند دخول الزائرة عليه واقفا وسط الغرفة مطأطئ الرأس احتراما واكتئابا ، وتبادلا التحية بصوت خافت دون أن يرفع أحدهما البصر إلى الآخر . وساد صمت كثيف همس فيه فهمى ببعض عبارات العزاء ، فصمتٌ آخر كانت فاطمة أثناءه مُطْرِقة تعبث بمنديل بين أصابعها ضبْطًا لحواسها وحيرة فيما عسى أن تفعل » . فهما فى هذه الفقرة ما زالا فى أول الطريق : تهيُّب وخجل ، وحيرة وصمت ، ومحاولة من جانب فهمى لتعزية أرملة صديقه ، لكن لا بد من الكلام مهما يكن الأمر :

٢ ـ « وأخيرا ابتدأت فاطمة تسرد شكواها بكلمات مضغتها فى البداية مضغا ،

---

(١) وهى هنا حاجة الأرملة التى كانت تحب زوجها ولكنها بعد موته تريد أن يعيش قلبها من جديد وتحب رجلا آخر ، وليكن أخلص أصدقاء الراحل العزيز .

وهى عاكفة على إطراقها وعبثها بمنديلها ، ولكن إثقال فهمى عليها والإخلاص الذى كان ينصت به إليها سرّى عنها ارتباكها فوضحتْ عبارتها رويدا رويداً » . لقد تطورت التعزية إلى إقبال وإخلاص ، وخف الارتباك قليلا ، واتضحت العبارة بعد تلعثم.

٣ ـ « وقضى سير الدعوى التى أقامتها فاطمة على أهل زوجها أن تتكرر زيارتها لمحاميها . وكان فهمى بعد الفراغ من مهمته معها يجد فى حياة صديقه مادة لحديث هو يرتاح إلى سرده ، وهى تستطيب الإصغاء إليه . وتعُود الأرملة الشابة إلى بيتها وكلُّها رغبة فى أن تعيد ما سمعت على أول من تقابله » . لقد ابتدأ الحب ، وأصبح كل منهما يرتاح لحديث الآخر ويستطيبه ويستعيده ، ولذلك :

٤ ـ « جاء وقت كانت تتطلع فيه فاطمة إلى المناسبات التى تدعوها إلى لقاء محاميها لتسنح لها فرصة الكلام عن زوجها لأنها لم تكن تنصت الآن فقط بل كانت كذلك تنفّس عن قلبها الزاخر الكظيم » . إن فاطمة لم تعد تكتفى باسترجاع ما دار بينها وبين المحامى من حديث ، وإنما أصبحت تتطلع إلى تكرار مقابلتها له فى المستقبل . ثم تطورت الأمور فأرسل إليها رسالة يخبرها فيها بميعاد نظر القضية أمام المحكمة ، فردّت عليه برسالة تتحدث فيها عن مشاعرها وعما يحدث حولها فى الإسكندرية . أى أنه إذا كانت رسالته ذات طابع رسمى ، فإن رسالتها هى شخصية رفعت فيها الكلفة . « ومنذ مهرت الرسالة بإمضائها غدا فؤادها يئنّ بالرغبة فى أن تعود إلى القاهرة ، ومضت تهمس إلى وسائدها بهذه الرغبة لأنها لم تستطع أن

تصارح أحدا بها » ، ثم رجعت إلى القاهرة ومضت تزور محاميها « فنهض من فوره يرقص قلبه ويهتز كيانه من سرور وفرح ، وقبل أن يصل إلى باب الغرفة كانت فاطمة تجاوزته إليه فصافحته بحرارة وشوق ، وكبح نفسه عن شيء هَمَّ بأن يفعله ». فهل سيقدر على أن يسيطر على نفسه دائماً ؟

٥ ـ « على أن فهمي وإن أمكنه أن يكبح نفسه أولا فقد جمحت به الآن، وكانت راحة فاطمة ما برحت بين راحتيه فشد عليها ، ثم التقت الشفاه في قبلة طويلة ولهانة » .

إن القضية هنا أعمق من كل القضايا التي عولجت في المجموعة الأولى . إنها قضية إنسانية ليست خاصة بوضع اجتماعي معين ولا بعصر دون عصر أو بشعب دون بقية الشعوب ، وإنما هي قضية تهم الناس جميعا . وهي قضية متجددة دوما ، وتتعلق بواحدة من أعمق الرغبات البشرية وآصلها ، إن لم تكن أعمقها وآصلها على الإطلاق .

أما القضية في « حديث القرية » فهي قضية حضارية ميتافيزيقية : حضارية لأنها تشغل مفكرينا شغلاناً حادا في هذه المرحلة الحضارية من تاريخنا الإسلامي: ما سر تخلفنا؟ ما دور الدين في حياتنا الراهنة؟ وكيف نفهمه ؟ وميتافيزيقية لأنها تتعرض للإرادة الإنسانية وعلاقتها بالإرادة الإلهية :

« فإذا الشيخ مسترسل في تفسير آيات من القرآن ، وإذا به يعصرها عصرا فيريق روحانيتها ويتخذ من شرح الألفاظ بلسما كان ينزل على قلوب سامعيه سلاما » .

« - الافندى يا جماعة هدانا إلى فكرة طيبة اسمها الإرادة ، بمعنى أن الواحد إذا أراد شيئا فما عليه إلا أن يقول له : « كن » فيكون . فيا أولادى ، الدنيا عبادة لا إرادة ، والخيرة فيما اختار الله » .

أما القضية التى تتعرض لها أقصوصة « القدر » فهى : ما مدى الجبر وما مدى الاختيار فى سلوكنا وحياتنا ؟ لقد سخط البطل على أمه حين علم أنها كانت على علاقة بأحد معارفها كى يساعدها هذا الرجل فى تربية أبنائها . وود الابن أن يقتل أمه ليستريح منها ، ولكنه عندما يعود إلى البيت ويجد أمه تُحْتَضَر يسارع بأخذها بين ذراعيه فتهتف له بالاعتذار عما وقع منها لأنه لم يكن لها دخل فى زلتها ، بل كان القدر هو المسؤول .

وتبقى أقصوصة « ماذا يقول الودع ؟ » ، والقضية فيها قضية نفسية تتصل بأعمق أعماق المرأة ، وذلك حين تحب فيُطْعَن حبها ويطلّقها زوجها الذى تهيم به فلا تنساه رغم تزوجه بأخرى وتظل تقاسى لذع عقارب الغيرة وتغالب عواطفها الفياضة حين ترمى إليها المصادفة بالزوجة الجديدة تجلس أمامها وتحدثها وهى لا تعرفها ، وتهفو نفسها بشدة إلى أن تمسك بشىء يتعلق بالعزيز الهاجر الغادر وتشمّه وتلثمه وتتنسم فيه الذكريات الحلوة وتبلله بدموع الذكرى . إنها قضايا خالدة تمس مناطق فى النفس والمجتمع بعيدة القرار ، على عكس قضيةٍ مثل قضية الطلاق أو التزوج باثنتين أو إدمان الخمر مثلا ، فهذه وما أشبهها مشاكل لا تتصل بالغرائز البشرية والحاجات الإنسانية العميقة والحيرة والقلق الميتافيزيقى مما يلتصق بالأغوار البعيدة لنفس الإنسان وضميره .

أما من حيث الوسائل الفنية التـى استعملها الكاتب فى هذه المجموعة فمنها « الاسترجاع » : « على أن نعمات كانت اليوم أكثر استسلاما إلى تراخيها وما فيه من حركات وسكنات ، إذ كانت تستمتع بذكرى ليلة الأمس أيضاً . ما كان أجملها ليلة فى الزورق الصغير ذى الوسائد المريحة ومصباح البترول الخافت الضوء يتذبذب فى السقف الواطئ المصنوع من نسيج القلوع ، والنسيم الهين اللين يسير بالزورق فى هوادة ، ورشاد إلى جانبهـا يلف خصرها بذراعه ويريق فى أذنيها حديثا مريئا عن الحـب وبهجة الحيـاة ، ويبرهن علـى ما يقول بتجاربه ومغامراته فى باريس ، ثم يدمج البراهين بقبلة حارة أو ضمة قاسية ... إلخ »[(١)]. فنعمات هنا عندما استيقظت من نومها وتذكرت الخاطب الجديد الذى جاءتها به الخاطبة أخذت « تسترجع » ما وقع بالأمس تلذذا باسترجاعه ولِوَاذاً به من هذه الزيجة الخالية من البهجة ولا محيص عنها مع ذلك لأنها أصبحت فى الثانية والعشرين ، وقد سبب لها كثرةُ رفضها الزواج ممن يتقدم إليها نفرة الخطاب منها، فلا بـد إذن من قبـول هـذه الزيجـة الجديدة رغم مرارتها . والاسترجاع إلى جانب هذا يكسر صورة الزمن التقليدى الذى يسبق فيه الماضى الحاضرَ ويأتى الماضى البعيد قبل الماضى القريب . إن الزمـن التقليدى زمن جامد مسطّح ، أما « الاسترجاع » فإنه يشيع الحيوية فى الزمن فيتداخل الماضى فى الحاضر وتصبح بعض الفترات الزمنية بارزة بالنسبة للفترات الأخرى .

ومن الوسائل الفنية التى استعملها الكاتب فى هذه المجموعة أيضاً الحوارُ

---

(١) من أقصوصة « يحكى أن ».

الداخلى. وقد تقدم فى فصل « المذهب الفنى » مثال على ذلك من قصة « الشبح الماثل فى المرآة » حيث يعكف الطالب (بطل القصة) على نفسه يحاورها : آأهانه جاره أم لا ؟ وما الذى يقصده بكلامه هذا وحركاته تلك ؟ وغير ذلك . وفائدة الحوار الداخلى أنه يعطى بعدا آخر للقصة ، وبدلا من أن تقع فى الزمان والمكان فقط يضاف إليها بعد ثالث هو النفس البشرية، وتصبح القصة مجسّمة لا مسطحة . صحيح أن التحليل النفسى يمكن أن يقوم بهذه الوظيفة ، لكن لا شك أن الحوار الداخلى أكثر حرارة وإقناعا لأن الشخصية هى التى تخبرنا بما يدور فى داخلها لا الكاتب ، الذى يشعرنا تدخّله بأن بيننا وبين الشخصية مسافة .

أما الوسيلة الثالثة فهى استخدام الخطابات عنصرا من عناصر الفن القصصى. لقد وصل إلى السيد مصطفى عبد الوهاب فى أقصوصة « مفستوفوليس » من المجموعة السابقة مثلا خطاب ، لكن هذا الخطاب لا يشكل عنصرا فنيا ، إذ هو مجرد حادثة عادية بخلاف الخطاب فى أقصوصة « ولكنها الحياة » ، الذى يلقى ضوءا على مشاعر فاطمة ويساعد على تطوير العلاقة بينها وبين الأستاذ فهمى المحامى . وشبيه بالخطابات المذكرات ، وقد استخدمها الكاتب فى الصورة الأخيرة من هذه المجموعة ، وعنوانها « مذكرات سيدنا نوح » . وهذه الوسيلة لم تستخدم فى المجموعة الأولى .

ثم هناك المعادل الموضوعى ، ومن الأمثلة عليه ما جاء فى أقصوصة « ولكنها الحياة » حيث تقوم صورة الزوج الراحل المعلقة على الجدار وملامحها التى

يتخيلها المحامى وأرملة الصديق بوظيفة المعادل الموضوعى لتصوراتهما ومشاعرهما : ففى البداية كانت « الصورة ترسل ابتسامتها الهادئة » ، إذ لم يكن حدث بينهما شيء بعد . لكن عندما ابتدأ الاهتمام وتحرك قلب فهمى ينبض بالحب « التقى بصره وقتئذ بصورة صديقه فاستحى وأشاح بوجهه عنه هنيهة . ولكن دافعا خفيا دفعه إلى أن ينظر إليها مرة خرى ، فإذا الابتسامة الهادئة اختفت، وإذا بعينى صديقه ترميانه بالنظر الشّزْر » . إنه الخجل مما يحس به ، لكن مشاعره تنعكس على ملامح صديقه فى الصورة . وحين لا يتمالك الحبيبان نفسيهما ويلتقيان فى قبلة طويلة ولَهَى « التقت عينا فهمى بعينى ضياء ، وإذا الابتسامة الهادئة قد اختفت ، وإذا الميت يضحك ساخرا بالأحياء » ... وهكذا . إن القصة فن موضوعى ، ولا شك أن هذه الوسيلة تعتبر خطوة أكثر تقدما وفنية .

أما القصص التحليلية فمن أمثلتها « الشبح الماثل فى المرآة » و « القَدَر » و « الكهلة المزهوّة » . والنص التالى مأخوذ من أقصوصة « القدر » : « وكان المساء قد أقبل ، وأضيئت المصابيح وهو يتابع السير فى طرقات لا يستبينها حتى أنهكه التعب . وكانت فكرة الفضيحة تتردد فى عقله ، ثم وثبت منها فكرة أخرى : « وكيف كانت سمعة والدته بين جيراتها أثناء عشرتها لهذا الوغد ؟ » . وخيّل إليه أنه محاط بمن يعرفون سره، وحفزه هذا الخاطر إلى أن يعود أدراجه إلى البيت ليعلم حقيقة مركزه بين الناس . وكان قلبه يفيض بالحفيظة على أمه، وكلما همس خاطر يخفف بشاعة جرمها من أنها ضحية الأقدار خنق ذلك الخاطرَ ومضى فى سخط أهوج عاصف ، وفكر فى أن يُقْصِيَها عنه إلى أخته فلا

يؤذيه منظرها وما يوحيـه ... إلـخ » . فالكاتب هنا يغوص بنا فى داخل نفس عزيز بن خديجة هانم ويطلعنا على خلجاته ودقائق مشاعره وخواطره . أما فى المجموعة الأولى فكان يضع عنايته فى وصف البيئة والشخصية من الخارج . وحتى إذا وصف الشخصية من الداخل فإنه يصفها بسرعة دون تحليل أو تفصيل. وقد فصلت القـول فـى هـذا الأمـر فى فصل « المذهب الفنى » .

والقصص الجيدة هنا أكثر من القصص الجيدة فى المجموعة الأولى، كما أن مستوى الجودة هنا أعلى . والأستاذ يحيى حقى وكذلك الأستاذ عباس خضر والدكتـور شكـرى عيـاد معجبون جميعا أشد الأعجاب بأقصوصة « حديث القرية » [(١)] . وهى فى الواقع على مستوى عال من البراعة الفنية ، لكن لأنهم سبقونى إلى نقدها وتحليلها فسوف أتناول قصة أخرى بالتحليل والنقد . وقد تعمدت أن تكون الأقصوصة المختارة واحدة من القَصَص التحليلى الذى تميزت به هذه المجموعة عـن المجموعة السابقـة ، وهـى أقصوصة « الشبح الماثل فى المرآة » لأنى أراها تلى « حديث القرية » من حيث الجودة .

وهذه الأقصوصة أطول من « حديث القرية » قليلا . وهى ، كما سبق القول ، قصة طالب يسكن وحده فى غرفة بمنزل قديم قبالة رجل غامض كان يقابله مصادفة فلا يعبأ الرجل به مما زاد من فضوله نحوه فتعمّد أن يلقاه ويتحدث إليه . ثم حدث فعلا أن تكلم معه مرة عن قصة فِلْم رآه فى السينما يدور حول

---

(١) انظر عباس خضر / القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠م/ ٢٣٨ ، ويحيى حقى / فجر القصة المصرية/ ٩١ ، و د. شكرى عياد / القصة القصيرة فى مصر / ١٥٥ وما بعدها .

شاب ارتكب جريمة قتل أورثته الخبال حتى صار كلما نظر فى المرآة لم يبصر صورته بل خيال القتيل ، وذات يوم تقدم إلى المرآة عمدا فلما ظهر له الشبح أطلق عليه مسدسه فلم يتحطم غير الزجاج ، وعلى إثر ذلك جُنّ الفتى جنونا مطبقا . ولحظ الطالب اهتمام الرجل الغامض بهذه القضية ، ولحظ كذلك أن شخصيته تبدلت بعد الحديث فأصبح يتربص للقائه بعد أن كان يتجنبه ، ويعاود الحديث معه والمناقشة فى هذه القصة وقد أصابه اضطراب وخبال . ثم استيقظ الطالب ذات ليلة على طرق عنيف على باب غرفته ، فأطل من ثَقْب الباب فإذا هو يرى الرجل يدخل مسكنه وهو يهمهم ، ثم سمع صوتا عظيما لزجاج تهشم أعقبته صرخة هائلة أيقظت أهل المنزل الذين سارعوا فى هلع يتساءلون ، وإذا الرجل قد حطم مرآته وقذف بنفسه من النافذة .

وهناك عدة عوامل كفلت لهذه الأقصوصة النجاح والتأثير أوّلها هو الموضوعية الصارمة ، فلا خطابية ولا مباشرة فى الوصف أو السرد . وقد سبق ، فى هذا الفصل ، أن استشهدت على ذلك بنص تعمدت أن يكون طويلا نوعا .

وثانى هذه العوامل أسلوب التشويق الذى اتبعه الكاتب ، وهو ليس تشويقا من النوع الرخيص . يقول بطل القصة : « ولم أُحْدِث أية علاقة بأى من جيرانى ، وكل ما كان بينى وبينهم تحية ألقيها أو أردّها كلما صادفت أحدا فى غدواتى وروحاتى . وعلى مضى الوقت رأيت جيرانى أجمعين إلا واحدا هو ذلك الذى يعيش قبالتى وأقرب ما يكون إلىّ . مضت أسابيع وأسابيع ولم آنَسْ ضوءا فأثار ذلك فضولى » .

ويلاحظ أولا أن الطالب ، رغم حرصه على تجنب قيام علاقة بينه وبين

سكان المنزل ، قد عرفهم جميعا وجرى بينه وبينهم كلام (التحية وردها) ما عدا واحدا هو ذلك الرجل . وثانيا أن هذا الرجل هو جاره الذى يسكن قبالته والذى كان ينبغى أن تكون معرفته به أوثق . وثالثا أن شقة هذا الجار كان يخيم عليها ما يشبه الموت : لا حس ولا حركة ولا ضوء . والشىء الطبيعى أن يثير ذلك فضوله : « فأثار ذلك فضولى » وفضول القارئ أيضاً، وخاصة أن الكاتب قد مهد لذلك بوصف المسكن الذى يضمهما ، فإذا هو مسكن منعزل فى آخر حارة مسدودة ، وهو منزل من الطراز القديم له بوابة ضخمة وفناء رحب . ومسكن الطالب يمثل وحدة معتكفة منغلقة على نفسها وعليه هو وحده . إنه جو غامض يثير الفضول بل والخوف أيضاً ، وخاصة أنه مغترب وليس له بالغربة عهد من قبل ، وإن كان بطبعه يحب التفرد والانعزال .

ثم إنه لما دبت الحياة فى شقة الجار كانت حياةً يسربلها الغموض، ولها دبيب أخرس كدبيب الأشباح : « ثم رأيت ظلا يتحرك فى فترات مترامية من وراء الشيش والزجاج المترب . لا نبأة ولا وضوح كأنه شبح ، وعكفت أياما على رصده ، وما من فائدة أكثر من الشبح » ، فالظل لا يظهر إلا بين الحين والحين البعيد ، والزجاج مترب ، وهو يتربص به أياما وما من فائدة ، وحين يريد أن يشبّهه بشىء لا يتبادر إلى خاطره إلا « الشبح » .

ثم يتقدم بنا الكاتب خطوة أخرى إلى التعرف عليه ، خطوة قصيرة . إنه تعريف خاطف شحيح (بالقطّارة كما يقولون) يزيد اشتعال الشوق والرهبة بدلا من أن يطفئهما : « وأخيرا لعبت المصادفة معى دورها الذى تلعبه مع كثير من

ذوى الغايات الشاردة ، ففى ذات ليلة عدت من رياضتى بعد المذاكرة ، وبينما أنا أصعد السلم ، وكنت أفعل ذلك فى بطء وتثاقل لما نالنى من التعب ، سمعت وقع أقدام خلفى كان متوسط السرعة ثم ازداد بطئا ، وبقيت على ما أنا عليه من تثاقل فما لبث الصاعد أن أسرع ، فلما أدركنى لفظ سلاما أجشّ غمغمه بين ماضغيه ، فرددت باقتضاب وخفوت ، وتقدمنى فرأيته على ضوء القمر المبعثر على السلم وحوائطه طويلَ القامة كَثّ اللحية ، وعلى عينيه منظار أسود ، وكذلك كانت بذلته ، ثم أغلق الباب خلفه . هذا هو جارى » .

إن كل شىء فى هذه الفقرة يشحنه الفضول : « سمعت وقع أقدام خلفى كان متوسط السرعة ثم ازداد بطئا ... ما لبث الصاعد أن أسرع » . لماذا كل ذلك يا ترى ؟ وما سر تلك الربكة ؟ ثم إن السلام غامض : « غمغمه بين ماضغيه » . كذلك فمظهر الرجل مظهر غريب ، إذ هو « طويل القامة كث اللحية ، وعلى عينيه منظار أسود ، وكذلك كانت بذلته » . ويزيده غرابةً هذا السوادُ فى المنظار والبذلة. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الوقت كان ليلا بلغت الغرابة آخر المدى . صحيح أن القمر كان طالعا ، لكن ضوءه كان مبعثرا على الحوائط والسلم . وأنا أتصور الرجل قد ظهر للحظة فى مجال الضوء ثم ما لبث أن غاب فى ظلام السلم . إن مقدرة الكاتب فى التشويق وإثارة فضول القارئ وشدّه إلى القصة مقدرة كبيرة. وهو ليس تشويقاً رخيصاً ، إذ هو لا يقوم على حشد المغامرات وتهويل المفاجآت وصناعة المآزق الحرجة ثم إنقاذ البطل منها فى آخر لحظة ، وإنما يقوم على التحليل النفسى ومحاولة الغوص فى نفوس الشخصيات وارتياد عوالمها المجهولة .

وثالث العوامل التى كفلت لهذه القصة الجودة والنجاح هو الإيجاز والوصف الموحي . يقول راوى القصة مثلا بعد أن ذكر أنه تعقب جاره إثر مقابلته إياه مصادفة فى الشارع : « فأبصرته عن بُعْد وقد تنكّب الشارعَ إلى طريق مظلم موحش فتبعته من حيث لا يرانى، وكان إذ ذاك يسير الهوينى ، فلما انتهت به الطريق مال إلى طريق غيره أشد ظلاما وأكثر وحشة ، وأنا فى أثره حتى كدت أَمَلّ . ولاحظته على هذا الحال حتى لاح ضوء شارع رئيسى فأسرع وتوارى فى حانة حقيرة كالسرداب يضيئها مصباح بترول قديم ذو مظلة من الصاج واسعة ، وليس فى الحانة سوى صاحبها يهوّم على البنك » . إنه يقول : « تبعته من حيث لا يرانى » بدل أن يقول مثلا « وكنت ألوذ بجدران البيوت وأختبىء فى مداخلها كلما أحسست أنه سينظر إلى الخلف » ، ويقول : « وأنا فى أثره حتى كدت أملّ » بدل أن يقول مثلا : « وقطع شوارع كثيرة وأنا أمشى وراءه قد تعبت حتى كدت أملّ » . وهو يصف الحانة بصفة واحدة « حقيرة » ، ويوحى لنا بحقارتها عن طريق وصف المصباح ، فهو « قديم » ، وهو « مصباح زيتى له مظلة من صاج » وليس مصباحا كهربيا ، والحانة « كالسرداب » ، وهى خالية من الزبائن ، وصاحبها يهوّم على البنك لأن الرِّجْل عنها مقطوعة . وحين يصف صاحبها يذكر له أربع صفات مفردة لكنها كافية لإعطائنا كل جوانب شخصيته الخارجية : « يونانى ، أصلع ، بدين ، متهدم » . صفات أربع لا غير ، وهى صفات مفردة لكنها مع ذلك تحدد جنسيته وشكله وحجمه وسنه وصحته .

والإيجاز والإيحاء ليسا مقصورين على الوصف والسرد (يُراجَع النص المطوّل

الذى أوردته من مفتتح هذه القصة) بل يشملان الحوار كذلك . وهذا جزء من الحوار الذى دار بين الطالب وجاره الغامض حول الليلة التى تقابلا فيها فى الحانة وحكى الطالب فيها قصة الفِلْم الذى انتحر فيه البطل تحت وطأة تأنيب الضمير . لقد زاره جاره بعد أسبوع وهو مصفر الوجه ، « ولم يترك لى فرصة لتحيته بل أسرع يقول : إننى أزعجتك ولا شك » . وواضح من هذه العبارة مدى ما يعانيه من ضغط نفســى لا يتـركه يستريح فيتلقى تحية مضيّفه أولا ثم بعد ذلك يتكلم . « وأعقب ذلك سكوت كنت أفكر أثناءه فيما أصنع لو أن هذا الرجل أراد بى سوءا ، إذ كنت فى خوف منه غير يسير . على أننى قطعت الصمت بالعبارة المألوفة : ما رأيك فى هذا البرد الشديد ؟ » .

إن الطالب هو أيضاً واقع تحت ضغط نفسى ، وإن كان من نوع مختلف ، فهو خائف ، والصمت ثقيل عليه يملأُ نفسه بالوساوس ، ولذلك يحاول قطعه بأى كلام: « قطعتُ الصمت بالعبارةِ المألوفة : ما رأيك فى هذا البرد الشديد؟ » ، فكان جواب جاره بعد إطراقة يسيرة: « ولكن هذه القصة التى حكيتها لى ، أىُّ مغزى ترمى إليه ؟ » . إن الحوار مركز ، فكل منهما لا يتلفظ بأكثر من كلمات معدودات . ويلاحظ أن عبارة الجار توحى بتصاعد الضغط النفسى ، فالطالب يسأله عن الجو فيكون جوابه سؤالا وفى موضوع بعيد تماما عن السؤال الملقى عليه . وحين يحاول الطالب أن يصرف اهتمامه عن هذا الموضوع: « ألا تزال تذكر هذه القصة ؟ » يكرر الجار سؤاله السابق « وهو يعتدل فى جلسته ويضع رجلا على رجل » . إنه علــى استعــداد للانتظــار ، وليس عنده ما يُعْجله ، فأى إيحاء ! « فقلت : إنها على ما أظن ترمي ، نعم ، ترمى إلى

عذاب الضمير » . إن الطالب متلعثم لأنه لا يريد الخوض فى هذا الموضوع ، ويرى أن إثارته ليست بذات جدوى، بل ربما كانت الجدوى فى طرحه ظِهريًا : « فقطّب حاجبيه لجوابى وقال : عذاب الضمير ؟ ولم لا تكون من تلفيقات السينماتغراف التى يُقْصَد بها الإزعاج ؟ أقصد استثارة مشاعر المتفرجين لا أكثر » . إن هذا ليس رد إنسان يستفسر بل رد إنسان يريد أن يعرض وجهة نظره التى توصّل إليها من قبل وجاء ليفرغها لأنها تؤود ضميره : « فلم أشأ أن أعارضه ، وأحسست بأن الرجل يتأهب للهجوم علىّ فقلت فى ملاطفة : قد يكون ما تقول ، فإن روايات السينما ... إلخ » . لقد أحس الطالب بما يعتمل فى نفس جاره فأراد أن يمتص هجومه المتوقع ، لكن النيّات تصرح : « فقاطعنى بقوله : وحتى لو كانت ترمى إلى عذاب الضمير ، فهى أيضاً سخافة . أعنى . ألا ترى ؟

ـ لست أفهم ما تقول .

ـ أقصد أنه من السخف أن تبث فى الناس هذا ... (وحك جبهته بحركة عصبية) هذا النوع من الضعف ، طبعا هذا الضعف » . واندفع يضرب على هذا الوتر حتى أفرغ ما عنده فاستراح . عندئذ أخذ يتنبّه لمرور الوقت : « وقطع كلامه فجأة ، إذ سمع ساعة المسجد القريب تدق ، وقال :

ـ كم الساعة الآن ؟ الحادية عشرة ؟

ـ بل الثانية عشرة .

فنهض فجأة وهو يقول : أوه . كنت أظنها الحادية عشرة على الأكثر . على كل حال لقد تمادينا ، وقد أضعتُ ساعة من وقتك . إنما جئت لأبعد عنك أى سوء ظن يكون قد علق بك من ناحيتى » . صحيح يكاد المريب يقول :

خذونى ! » ولا تؤاخذنى على أننى زرتك فى هذا الوقت غير المناسب » . والآن فقط تنبه لما فى سلوكه من شذوذ « وعندما وصل إلى الباب الخارجى قال كمن تذكر شيئا فجأة : يجب أن تكون قوى العزيمة . إن ضعف النفس أكبر مصيبة تحل بالإنسان » . إن نفسه مع ذلك لا يزال فيها شىء ، ولا بد أن يتخفف منه على الباب . إنها آخر فرصة . والكاتب لا يعلق على هذا الحوار بشىء ، ولكننا رغم ذلك نفهم منه الكثير ، وهذا هو الإيحاء . والحوار إلى جانب ذلك سريع حار موجز ككرة الطاولة تلهث غاديةً رائحةً بين المضْرِبَيْن لا تتوقف لتلتقط أنفاسها ما دامت لم تسقط من فوق المنضدة .

والعامل الرابع وراء جودة هذه القصة هو تماسك الحبكة ، فالشخصيات اثنتان أساسيتان وثالثة عابرة توصف فى أربع كلمات ثم تمضى لأن وظيفتها عارضة ، والحوادث آخذٌ بعضها برقاب بعضٍ فلا استطراد ولا فضول ، ووصف البيئة وثيق العلاقة بالحوادث والشخصيات كما سبق أن بينت ، والحوار يترابط مع بقية عناصر القصة ترابطا عضويا يأخذ منها ويعطى .

لقد جاءت هذه الأقصوصة كحلم تملؤه الكوابيس ثم يفيق منه الطالب (والقارئ أيضاً) على هذه النهاية المأساوية التى تريح مع ذلك أعصاب الطالب وتضع حدا لفزعه الرهيب : « ولكنى رجعت إلى حسّى فجأة ، إذ سمعت صوتا عظيما لزجاج قد تهشم أعقبته صرخة هائلة فاستيقظ أهل المنزل جميعا وتسارعوا فى هلع يتساءلون ، وإذا جارى قد حطم مرآته وقذف بنفسه من النافذة » . إن الطالب لا يسارع مع المتسارعين ولا يتساءل . إنه يسمع صرخة

هائلة ، ثم « إذا (ولنلاحظ أن « إذا » هذه هى كل ما يعبر عن رد الفعل عنده) إذا جارى قد حطم مرآته وقذف بنفسه من النافذة » .

(جـ) رواية « حواء بلا آدم » :

هذه هى القصة الطويلة الوحيدة التى كتبها طاهر لاشين ، وتقع فى ١٦٠ صفحة من القطع المتوسط بالمقدمة التى كتبها لها الأستاذ حسن محمود والتى تستغرق أربع عشرة صفحة . وقد ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣٤م[١] ، وهى تدور حول فتاة اسمها حواء ماتت أمها وتزوج أبوها امرأة أخرى وتركها لجدتها تربّيها . ورغم ذلك ورغم أن البيئة التى نبتت فيها حواء بيئة متخلفة ثقافيا فقد استطاعت أن تتغلب على هذه الظروف الشاقة وأن تثابر وتبذل كل ما عندها من جهد حتى تخرجت من المدرسة السنية . وكانت قد رُشِّحَتْ لبعثة دراسية إلى الخارج ، بيدَ أن فتاة أخرى من الطبقة الأرستقراطية أخذت مكانها رغم أن حواء كانت هى الحقيقة بها فحزّ ذلك فى نفسها كثيرا ، ولكنها استطاعت أن تُغْرِق همها وتنفّس عن طموحها بالانخراط فى جمعية نسائية تخطب وتوجّه وتشرف على مشغل للبنات تابع لها . واتصلت عن هذا الطريق بإحدى الأسر الأرستقراطية (أسرة نظيم باشا) ، وسرعان ما وقعت فى حب رمزى ابن هذا الباشا ، وكانت قد بلغت من العمر ٣٢ سنة ، على حين كان هو فى الثالثة والعشرين . وكانت تأخذ مجاملاته لها على محمل الحب والرغبة فيها ،

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر / تطوّر الرواية العربية الحديثة / ٢٦١ .

وتطورت عواطفها نحوه من مجرد الإعجاب العادى إلى الحب الملتهب العاصف الذى يلتغى معه العقل وتَشَلّ الإرادة ، وأخذت تبنى صروح السعادة فى دنيا الخيال . ولكنها تفيق ذات يوم على صدمة وخيبة أمل ترج نفسها رجا عنيفا ، إذ تعلم من فريدة هانم زوجة الباشا أنهما قد خطبا لابنهما فتاة غنية من نفس طبقتهما . وهنا تتحول حياتها تحولا عاصفا وينتابها يأس مدمر تحاول أن تصمد أمامه لكنها لا تستطيع ، وتخر صريعة مرض نفسى لا يقدر أحد ممن حولها ولا من الأطباء أن يشفيها منه. وكانت حريصة كل الحرص على ألا يجاوز سرها ضميرها ، وانتهى بها الأمر إلى الانتحار فى نفس الوقت الذى كان رمزى فيه فى أحضان عروسه ليلة الزفاف .

هذا تلخيص سريع للقصة ركّزْتُ فيه الكلام على حواء على أساس أنها بطلة الرواية ، ولم أذكر عن الشخصيات الأخرى إلا ما يتعلق بالبطلة رغم أن الكاتب قد حشد من حول حواء شخصيات متعددة وصورها جميعا تصويرا جليا كى يبرز حواء ويكشف نفسيتها وما يعتمل فى عقلها وأعماقها كفتاة مثقفة عندها مطامح اجتماعية لا تستطيع أن تحققها ولا أن تكفكف منها ، وذلك من خلال علاقتها بهم وتعاملها معهم : فهناك الحاج إمام قريب الجدة ، الذى يعيش مع حواء وجدتها فى بيت واحد ، وهو عامّىّ التدين تعشش فى ذهنه الخرافات ويعتقد كالجدَّة فى سلطان الجن والعفاريت على أجسام ونفوس بنى البشر وفى دلالة الأحلام على المستقبل . وهو يستعين فى هذا السبيل بصديقه الشيخ مصطفى بائع أدوات السحر . وكان كل همه منحصراً فى أن يعيش فى ظل

كرم حواء وجدتها . وهناك نجية المتدلهة فى هوى شفيق ابن الجزار والتى تتخذ من الحاج إمام قارئا وكاتبا للخطابات التى تتبادلها هى وحبيبها . أما الجدة فهى سيدة عجوز هادئة جدا ملازمة لحجرتها معظم الوقت ، تقضى يومها إما غافية فى جلستها على جلد الشاة الذى تتخذه بمثابة سجادة ، وإما تصنع القهوة بيديها مستمتعة بصنعها وشربها معا ، وإما في الحديث مع الحاج إمام حول الأحلام والعفاريت التى تسكن جسدها ... إلخ . وإلى جانب هؤلاء هناك الباشا المنتفخ الكرش الذى يحتقر الفلاحين ويستنزف دماءهم وكرامتهم ، وزوجته التى تشبهه إلى حد كبير وتتردد معه على الجمعيات النسائية بدافع من شهوة حب الظهور واللطاقة الاجتماعية لا غير ، وابنهما رمزى الشاب الرقيق الضعيف الشخصية والذى ينتقد والده لأنّه يسىء معاملة الفلاحين ، لكنه حين يَجِدّ الجِدّ يسير سيرة أبيه ويجرى على آرائه . وواضح أن هذه الشخصيات جميعا تناقض شخصية حواء التى تتكشف لنا سماتها النفسية والعقلية من خلال احتكاكها بهم ، وينتهى بها الحال (كما سلف القول) إلى الانتحار .

وهذا يجرنا إلى ما ذكره د. عبد المحسن بدر من أن طاهر لاشين « يكشف فى « حواء بلا آدم » عن إحساسه بيأس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى الفقيرة الذين يحاولون شق طريقهم فى الحياة بكفاحهم وعرقهم والذين يغفلون فى صراعهم لإثبات وجودهم حتى عن أنفسهم، ولكنهم رغم كفاحهم الشاق يعجزون عن النجاح فى الحياة التى لا تمنحهم تعويضا عن جهدهم إلا العذاب واليأس . وهم ، فى معركتهم مع الحياة ، ممزقون بين رغبتهم فى التخلص من

العادات والتقاليد التى تشدهم إلى بيئتهم الأولى وبين رغبتهم فى تحقيق طموحهم والانتقال إلى حياة أرحب تقف الطبقة الأرستقراطية حائلا بينهم وبينها . والطبقة الأرستقراطية تضع العراقيل فى طريق نمو المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى ولا تعترف لهم بحقهم فى الحياة ، وإن كانت تتظاهر أحيانا بالعطف على بعض أفرادها طالما اقتصر دورهم على الوقوف موقف التابع » (١) .

فالكاتب يرجع يأس حواء الذى دفعها للانتحار إلى مشكلة الطبقية كما لو كان العامل الاقتصادى هو المفسر الأوحد لعواطفنا وتفكيرنا وتصرفاتنا . وهذه نظرة ماركسية ضيقة ، فإن الوضع الاقتصادى لإنسان ما سبب من أسباب ، إذ هناك إلى جانب الاقتصاد الدين والحب والجنس والمثل العليا والوطنية والكرامة والطموح الاجتماعى والعطف على الضعفاء والرغبة فى منافسة المتفوقين ... إلخ . ونحن لو تتبعنا حياة حواء وتصوير طاهر لاشين لشخصيتها لوجدنا أن هناك أكثر من سبب، لما أحست من يأس بعد فشلها فى الفوز برمزى . إنها فتاة مثالية جادة إذا اهتمت بشىء اتجهت إليه بكل كيانها ولم تر غيره . رأينا ذلك منها حين كانت طالبة فوضعت كل همها فى استذكار دروسها حتى تخرجت وتفوقت . ورأينا ذلك أيضاً حين أقبلت على الجمعية والمشغل فلم تبخل بشىء من طاقتها لدرجة أننا لا نلمح ولو ظل خاطر عن الزواج مر ببالها ، حتى إذا قابلت رمزى (ولا أدرى لم لم تتسع القصة لرجل آخر أو أكثر إلى جانب رمزى. أمعقول أن حياة حواء قد خلت تماما من الشباب أو الرجال الذين يصلحون

---

(١) المرجع السابق / ٢٦١ - ٢٦٢ .

للزواج منها ؟) أقول : حتى إذا قابلت رمزى اندفعت إليه بكل كيانها ولم تعد تفكر إلا فيه ولا ترى إلا إياه ، وصار شغلها الشاغل وسرّ فرحها وألمها . وعندما صُدِمَت فى حبها له لم تكن صدمة عادية تدوى قليلا ثم يسحب عليها الزمن أذيال النسيان بل كانت صدمة مدوّية رجّت حياتها رجًا رهيبا .

يضاف إلى هذا أن حواء كانت فى ذلك الوقت فى الثانية والثلاثين من عمرها ، وهذه سن متقدمة فى مصر ، فإذا فات قطار الزواج واحدة فى هذه السن لم يكن الأمر سهلا . إنها تكاد أن تكون الفرصة الأخيرة .

ثم إن معرفتها ، بعد شبوب عواطفها نحو رمزى وتدلهها فى هواه ، أنه ، وإن أثنى عليها لتعقلها وكفاحها ، لا يبادلها حبا بحب فيها جرح أليم لكبريائها الشديدة كفتاة مثقفة لها نشاط اجتماعى بارز وصاحبة كلمة مسموعة وشخصية محترمة من الجميع .

ويجب أيضاً ألا ننسى أنها كانت قد حُرِمَتْ من حنان الأم وعطف الأب منذ زمن طويل . صحيح أن جدتها قد استفرغت كل عنايتها فى تربيتها، لكن جدتها كانت سيدة عامية التفكير فجاء حنانها أقل مما كانت تحتاجه حواء المثقفة .

ومن الأسباب التى لا ينبغى أن تغيب عن البال أن رمزى كان شابا غنيا ، وأسرته أسرة أرستقراطية . وهل هناك امرأة لا تهتم بالثروة والجاه ؟ ولكننا ننفر من أفراد هذه الأسرة لأنهم أشخاص جُوفٌ ، ومنهم رمزى ، فما السر فى أن

تتعلق حواء به وهى العاقلة المثقفة كل هذا التعلق ؟ يبدو أن ذلك راجع إلى تقابل شخصيتيهما : فحواء امرأة تغلب عليها نزعة رجولية ، ورمزى شاب فيه رقة تكاد أن تكون أنثوية . وهذه النزعة ظاهرة فى علاقتها بالآخرين : « فاقتصرت فى الاختلاط بزميلاتها المدرسات ، وتكونت لها حيالهن شخصية فيها تعالٍ ، ولكن ليس فيها حماقة ، فكنَّ يحترمنها ولا يكرهنها ، بل كانت الحَكَم إذا اختلفن جميعا ، ومرجع الرأى منهم أفراداً » . وفى البيت «كانت حواء تفضل الوحدة والانفراد ، وإن لم يكن لديها سبب خاص » [١] . وحين ابتدأت تهتم برمزى « ذكرت على حين نجأة أنها فى الثانية والثلاثين من عمرها، وخيِّل إليها أنها لم تنظر إلى المرآة من قبل ، بل كانت ترجِّل شعرها أو تصلح من وجهها بكيفية آلية أو غريزية وهى تفكر فى أشياء أخرى : الجمعية ، المشغل ، المدرسة ، الموسيقى ، وما إلى ذلك» [٢] .

إن من الغريب جدا ، لأنه لا يتفق مع طبائع الأشياء ، أن تظل فتاة إلى الثانية والثلاثين من عمرها لا تفكر فى الزواج ، ويشغلها عن ذلك وظيفتها ونشاطها الاجتماعى حتى إنها حين تَخْطُب فى حفل أقامته الجمعية النسائية التى تمارس فيها نشاطها تَخْطُب « وسط الجمع الحاشد رابطة الجأش طلقة اللسان » [٣] ، ولا يهمها من أمور المنزل سوى أن تشترى النصف الباقى حتى يصبح ملكا خالصا

---

(١) حواء بلا آدم / ٦٠ .
(٢) المرجع السابق / ٦١ .
(٣) السابق / ٤٩ .

لها [١]. من الواضح أن شخصية حواء شخصية تغلب عليها النزعة الرجولية فى مقابل رمزى ، الذى تقول هى عنه « إنه شديد الحياء . وهل يكون خجولا فى عمله وفى حياته العامة على نحو ما يبدو أمامى؟ لخير له أن يكون أكثر حياة وجرأة وصراحة » [٢]والذى يصــفه لاشين بأنه « رشيـق ، وفى تقاسيم وجهه أنوثة تظهره أصغر منها سنا حتــى ليحسبه الرائى طالبا لم يساهــم فــى الحيــاة بعــد » [٣].

إنهما شخصيتان متقابلتان ، وكان المفروض أن يتبادلا مكانيهما . والفقرة التالية تلخص هذا الأمر . يقول الكاتب : « وكانت حواء بادئ الأمر تشفق على هذا الشاب من تفاهة تفكيره ولا ترتاح إلى مغالاته فى العناية بمظهره ، وكانت تسائل نفسها : أى عمل جدِّىّ يمكن أن تضطلع به هذه الدمية ؟ وتعجَب من إخلاده إلى البيت ومن تماديه فى الركود بينما هى مثقلة بواجبات لا تكاد ساعات النهار تكفى لجهودها » [٤]. وربما كان من الطريف أن نعرف أن الرقم الذى يشير إلى سنه هو نفس الرقم الذى يشيــر إلى سنهــا معكوسا ، فعمرها ٣٢ عاما ، وعمره ٢٣ . ثم إنه أصغر منها سنــا ، وكان المفروض أن يكون العكس .

---

(١) السابق / ٥٦ ، ٥٧ .

(٢) السابق / ٦٠ .

(٣) السابق / ٦٥ .

(٤) السابق / ٦٧ ـ ٦٨ .

ومن هنا نشأ حبها له . بدأ الحب نبتة صغيرة ، إذ بعد أن كانت تشفق عليه ولا ترتاح إلى مغالاته في العناية بمظهره وتَعْجَب من إخلاده إلى البيت « لم تلبث أن أَلِفَتْ شخصية رمزى على علاتها ، وأخذت تتلمس المعاذير عن صبيانيته بعدم حنكته ، وعن مظهره بصغر سنه وما تبيحه ثروته »[1] . تلك بداية الحب ، وعين الرضا (كما يقال) عن كل عيب كليلة . ثم « اعتادت حواء الجلوس إلى رمزى والتحدث إليه ، ثم تطورت العادة إلى رغبة ، والرغبة إلى إحساس بنعيم »[2] . غير أن الأمر لم يكن بهذه السهولة . لقد خاضت حواء بسببه صراعا داخليا، فقد حاولت « ألا تعترف لنفسها بهذا النعيم ، ومن ثم كانت جدَّتها بادئ الأمر لا تعرف لماذا يفرح فؤادها ولِمَ يحزن ، ولم يفْرَق تفكيرها ولم يطمئن، إلى أن صرحت الحرب بين عقلها ، وقد حشد الدين والإيمان والعرف والخرافات ، وبين قلبها ، وليس له إلا الشباب المستميت . وكانت الحرب سجالا، فهي حيالها فزعة أبداً »[3] .

ولا بد من معرفة أن رمزى لم يكن خِلْوا من كل ميزة ، إذ كان إلى جانب وسامته رزينا دمثا ، وكان (كما وصفه المؤلف) مجيدا يراعي مشاعرها ويحرص على ألا يجرحها ، بل كان يجاملها ويطلب منها كلما قابلها في بيت أسرته أن تعزف له على البيانو ويثنى على عزفها ، وكان ينقد تصرفات أبيه مع الفلاحين

---

(١) السابق / ٦٨ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) المرجع السابق / ٦٨ ـ ٦٩ .

وقسوته عليهم ، وعنده تذوق لفن التصوير ، الذى مارسه زمنا وهو صغير[١] . ثم هناك مستوى أسرته المادى ، ولا شك أن كل امرأة تتطلع إلى الرفاهة المادية ، وخاصة إذا كانت كحواء قد عاشت حياة جافة مرهقة ، وهو أخيرا متخرج من مدرسة الزراعة العليا .

على أن طاهر لاشين قد استطاع أن يصور ببراعة شديدة حركة حواء النفسية والجسدية وهى فى أزمتها العاطفية ، والعذاب الذى عانته : فنفسها تجيش بانفعالات طاغية تحاول أن تكفكفها وتعزّى نفسها فتتضاحك متظاهرة بألا شىء يضايقها ، لكن عواطفها المعذبة وكبرياءها الجريحة تثوران ثورة هائلة وتكتسحان الحواجز فينتابها بكاء عنيف وتصرخ صراخا حادا فظيعا ويصيبها تشنج وتصلب يقطّعان الأكباد[٢] .

والمؤلف لا يلجأ إلى الوصف المباشر للمشاعر والتصرفات بل يلجأ مثلا إلى الأحلام ليطلعنا على فرح حواء وحزنها ، أو على قلق الجدة بسببها . وفى الصفحة السادسة والتسعين واحد من هذه الأحلام العذبة التى تصوّر فرحة حواء العلوية برمزى . بل إن نهاية القصة نفسها قد أوحى بها لنا المؤلف من خلال قلق الجدة الذى تبدّى لها على هيئة حلم غريب رأت فيه شمعة بطول القامة فى وسط الصالة ، وكانت الشمعة مضاءة وتذوب بسرعة مدهشة حتى تلاشت فتكوّن من مادتها السائلة هيئة جسد نائم ملفف بغلالات رقيقة . وقد وردت

---

(١) السابق / ٦٥ ـ ٦٦ ، ٧٤ ـ ٧٦ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٩١ .

(٢) فى ص ١٢٣ ، ١٣٠ تفصيل لهذا الوصف .

الإشارة إلى هذا الحلم الذى يعكس قلق الجدة وخوفها على حفيدتها فى الفصل الأول ، وذلك من خلال الحوار الذى دار بين الحاج إمام والشيخ مصطفى ، ثم فصّل المؤلف الحلم فى الفصل الثانى ليفسره فى آخر القصة بما أقدمت عليه حواء من انتحار ، فهى الشمعة التى كانت تذوب بسرعة، وهى الجسد النائم المتلفف فى غلائل رقيقة .

والكاتب فى تصويره للشخصيات كثيرا ما يوفق توفيقا كبيراً ، إذ يستخدم الإيحاء بدلا من الوصف الصريح فيجىء أوقع وأشد تمكنا فى النفس ، فهو حين يصف الجدة مثلا لا يذكر صراحة أن شخصيتها ضعيفة ضائعة ، وإنما يقول: « هدوء فى البيت شامل ، لا نأمَة ولا صوت كأن ليس فى البيت أحد ! بل الجدة فى غرفتها ، والجدة لا تُحْدِث نأمة ولا صوتا كأنها لا أحد ! »[1] .

وقد قدم لاشين عدداً من الشخصيات الثانوية (الشيخ مصطفى والحاج إمام والجدة) قبل الشخصية الرئيسية (حواء) ، بل إنه قدّم حواء على لسان الحاج إمام فى أثناء تحاوره مع الشيخ مصطفى فى الفصل الأول ، وفى الفصل الثانى اهتم بالكلام عن بيتها ، وفى الفصل الثالث استكمل الكلام عنها. أما فى الفصول الباقية فإنه عرض خيوط المشكلة وتابعها وهى تتعقد .

ولقد استخدم الكاتب أسلوب التشويق استخداما ذكيا ، والنص التالى يوضح

---

(١) السابق / ٢٨ .

ذلك : « لقد كانت حواء فى بيت الباشا تلاطف زيزى الصغيرة وتعدد لها فوائد البقرة انتظارا لرمزى ، الذى أخبرها أنه سيعود حالا ليحدثها فى أمر هام ، وإذا فريدة هانم قد أقبلت فجلست ثم صرفت ابنتها ، وأدركت حواء من تهالك صديقتها على المقعد ومن جدّ لهجتها حين أمرت زيزى بالانصراف أن بصديقتها همًّا فابتدرتها قائلة :

- إيه المسألة ؟

- أنا فى غاية الكرب .

- لا . لا .

- ومش عارفة أودّى وِشّى فين ؟

فحملقت حواء وقالت بدهشة ولهفة :

- عجيبة ! إزّاى ؟

وخطر لحواء أنْ ربما يكون الأمر خاصا بها وأن تكون فريدة هانم حضرت لتخبرها بما وعدها به رمزى وأن عجلته وتواريه ليسا فى شأن لوالده كما ادعى بل فرارا من خطورة الأمر ، فدوت فى قلبها صدمة هائلة ارتفعت لها يدها إليه على غير إرادة منها ، وسهمت فى الوجه المكفهر أمامها ثم قالت : إيه ؟ إيه الخبر ؟

- الباشا تصرّف تصرُّف مش كويّس أبدا من غير علمى .

فلم يفد حواء هذا التصريح كثيرا ، وودت لو أن ترى رمزى فى هذه اللحظة عرف فى وجهه ما وراء الأكَمة ، وهمّت بأن تتلفت حولها لعله يكون فى

زاوية يتوارى خجلا منها ، ثم أحجمت فتحركت رأسها من أثر التردد حركة عصبية أغضبتها . على أنها تعمّلت الابتسام وقالت:

ـ أى تصرف ؟ !

ـ أنا أقول لك ، واحكمى بنفسك .

وتناولت مروحة من منضدة أمامها وجعلت تهوّى على وجهها طلبا للهدوء، وفى التوّ رنّ جرس التليفون فى الصالة ، ثم دخل الخادم يطلب سيدته للتكلم :

ـ ألو .

ـ ...

ـ أهلا وسهلا . إزيّك ؟

ـ ...

ـ الله يبارك فيك . إنما يا اختى انت عرفت ! وعرفت من مين ؟

ـ ...

ـ يا سلام ! على كدا البلد كلها عرفت قبل ما انا اعرف .

ـ ...

ـ لِكِى حق ، شىء ما ، شىء ما يدخلش العقل . إنما وحياتك انت انا ما كنت اعرف شىء عن الخطوبة دى أبدا . أبدا وحياتك . تصدقى ان الباشا ما جاب لى سيرة الخطوبة دى غير دلوقتى . ولو كنت كلمتينى قبل شوية كنت ظنيتك بتعملى كدبة إبريل مقدّما .

ـ ...

- رأيى ؟ حسرة علىّ ! أنا بقى لى رأى ؟ الباشا فضل رايح لتفيدة هانم ، جَىّ من عند تفيدة هانم ، وأنا بسلامة نيتى فاكراه بيساعدها فى قضاياها ومشاكلها . أتاييهم الاتنين بيطبخوا الطبخة سوا .

- ...

- رمزى كان يعرفها ؟ لا والنبى أبدا ، ولا عمره شافها ، ولا انا حتى كنت شفتها إلا لما رحت أزور نينتها تفيدة هانم وهى عيانة . ألو ... إلخ »[(1)] .

ولا شك أن حواء كانت قد خرجت روحها من جسدها أربعين مرة قبل أن تصك سمعَها العباراتُ الأخيرة التى نفهم منها أن الأمر متعلق بخِطْبة رمزى لبنت تفيدة هانم ، رمزى الذى تدلهت فى حبه وطاش عقلها غراما به ، وكانت إلى وقت قريب تحلم أنها بين ذراعيه وأنهما يشرفان من حبهما على مروج مزهرة . «وكانت حواء فى مكانها تنصت فى ذهولِ مَنْ يسمع الحكم عليه بالإعدام ، ثم تعطلت حواسها فلم تعد تسمع إلا طنينا ، ولم تعد ترى ما حولها إلا ظلالا ، وصارت فى شبه غيبوبة مرت على خاطرها أثناءها مناظر مبهمة»[(2)] .

إن كل تصرف وكل كلمة قد شدّا منها الأعصاب واستجمعا الانتباه والترقب : ترى لماذا طلب منها رمزى الانتظار حتى يأتى من عند أبيه ؟ أليصارحها بحبه ؟ ولكن ما بال أمه هى أيضا تطلب رأيها فى أمر أتاه الباشا وسبب لها خجلا شديدا ؟ وتستعد الأم لتفسر لحواء ما غمض عليها ، غير أن التليفون يدق فيشغلها الرد عن حواء دقائق من المؤكد أنها كانت فى نظرها سنين . كل ذلك

(١) السابق / ١٠٢ - ١٠٦ .
(٢) السابق / ١٠٧ .

وهى لا تعرف من الكلام المتبادل عبر التليفون إلا العبارات الأخيرة التى تنزل على قلبها كسكين يمزقها تمزيقا ويُفْقِدها كل صواب .

على أن التشويق قد يَفْسُد نتيجة لمحاولة الكاتب المزاح مع القارئ فى غير مناسبة تدعو إلى ذلك كما هو الحال فى حديثه فى مفتتح القصة عن دكان الشيخ مصطفى بائع كافة أدوات السحر .

وهناك إلى جانب هذا عيب ثان يتمثل فى أن الكاتب يُعْنَى كثيرا بالجزئيات دونما داع فنى كما فى وصفه لمنزل حواء فى صفحة كاملة أو أكثر ، هذا الوصف الذى يذكر فيه عدد الحجرات وشاغل كل حجرة ، والصالة، والسلم ... إلخ .

على أنه أحيانا ما يستخدم أسلوب المفاجأة فى أثناء السرد أو الوصف فيقطع ما كان ماضيا فيه لينتقل فى التو إلى أمر آخر له علاقة به دون أن يمهّد لذلك. فهو مثلا فى أول سطر من الرواية يقول على لسان الحاج إمام الذى لم ينتبه إلى أن صديقه الشيخ مصطفى يصلى داخل دكانه : « السلام عليكم يا أبا درش » ، ثم يَمْضِى على مدى ثلاث صفحات فى وصف دكان الشيخ مصطفى ، وكذلك الحاج إمام وكيف كان يُمِرّ يده على لحيته متمتما بآيات من القرآن ، « وبين فترة إلى أخرى كان يقبل عليه عارفو فضله فيلثمون يده ويسألونه الدعاء. على أن آخرين من شياطين الحى اتخذوا من عمامته هدفا لنكات وفكاهات .

ـ وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

ها قد جاء رد التحية ، وبرز بائع السحر فجلس إلى صاحبه » .

فبينما نكون مشغولين مع الحاج إمام بلحيته وتمتماته وشياطين الحى الذين يعابثونه إذا بنا نُفَاجأ مثله برد السلام الذى ألقاه هو قبل نحو أربع صفحات فننتقل بذلك من جو إلى جو . وهذا ينشط القارئ ويوقظ فكره ويشده إلى القصة، وهو عنصر من عناصر التشويق .

وقد راوح الكاتب أحيانا بين الحوار الداخلى والحوار الخارجى فكان يتحرك بذلك على مستويين ، وهذا من شأنه أن يلقى ضوءا أشدّ على الموقف . لقد خرج رمزى يودع حواء وجرهما الكلام ورغبت فى أن تصطحبه إلى بيتها ، وكانت أثناء ذلك تشترك فى الحديث بأقصر العبارات وعقلها فى تفكير آخر : ماذا عساها تصنع حين يصلان البيت ، وسيصلانه بعد دقائق؟ أتترك الفرصة الذهبية تفلت بهذه السرعة ؟ كلا ، كلا . سوف تدعوه إلى دارها وتلحّ إذا اقتضى الحال » .

إنه هناك ، وهى هنا . إنه يتحدث عن الفلاحين وكيف نهره أبوه لتعاطفه معهم بينما هى تفكر فى حبها له وكيف تستطيع أن تستبقيه معها أطول فترة ممكنة :

« تصوّرى أن فيه قرى لو جَمَعْتِ كل ما عندها تجديه لا يتجاوز جنيه واحد .

ـ هذا بؤس .

لكن بؤسها هى كان أشد وأعظم ، ولذلك فقد مرّت فى خاطرها مقارنة بين البيتّين وبين الأهلّين . ولأول مرة فى حياتها تبينت-أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هى عليه مظهرا . والحاج أمام ! أوّاه لو دخلا وكان بقميصه وسرواله

يتوضأ فى صحن الدار » .

إن من المضحك المبكى معا أن يتحرك كلام رمزى فى دائرة أرحب من الدائرة الذاتية التى تحصر حواء نفسها فيها وهى الجادة المثالية التى ضحت بهنائها فى سبيل خدمة المجتمع . والآن جاء الوقت الذى وجدت أن ذلك لا يغنى عن حاجتها الذاتية فتيلا ، فإن لها قلبا متعطشا إلى الحب ، ومن حقها أن يكون هناك من يهتم بها من الرجال .

« تجديش فى الدنيا أعجب من كون الغلابة دول ما يناموش فى أوده مبنية بالطوب أو الدبش إلا إذا ماتوا .

ـ ملاحظة مدهشة » .

ولكنها كانت فى دنيا أخرى . لسانها معه ، غير أن فكرها ومشاعرها وخيالها كانت فى البيت : أيليق باستقباله ؟ أتستطيع أن تأخذه معها إلى هناك ؟ « وكادت تعدل عما اعتزمت ، ولكن قلبها تشبث بالفرصة السانحة . سوف تجلس إليه على انفراد يتحدثان بكامل الحرية ... إلخ » [١] .

ومن الوسائل الفنية التى استخدمها الكاتب أيضا ما يشبه المعادل الموضوعى ، فحواء تتعذب عذابا بالغا ولا تدرى الحكمة من وراء ذلك ، وتستغرب كيف يعذبها الله وهى النقية الطاهرة التى بذلت كل ما فى وسعها لإرضاء الله وإرضاء ضميرها . وهنا تسمع حواء الحاج إمام ونجية يتذاكران قصة سيدنا موسى والخَضْر عليهما السلام حين خَفِيَتْ على موسى الحكمة من وراء تصرفات

(١) السابق / ٧٥ ـ ٧٧ .

الخَضْر الغريبة حتى وضحها له الأخير فى النهاية ، وهمّت بأن تصرخ فى وجه الحاج المتحمس : إذا كان موسى ، وهو نبى ، عجز عن معرفة إرادة الله فيما رأى بعينه فقط ولم يستطع عليه صبرا ، فكيف بها هى ، وهى ليست من النبوة فى شىء ، وقد أجرى الله عليها إرادة غامضة حطمتها تحطيما ؟ من لها بخَضْرٍ آخر يجلو لها الحكمة ويحل لها اللغز ؟ ومن يلومها إذا لم تستطع عليه صبرا ؟ »[1] . على أن المحزن أن الحاج إمام ونجية كانا مسرورين بتذاكر هذه الحكاية التى أثارت عقارب العذاب واليأس فى نفس حواء . فأى تناقض !

وبالمناسبة فالتناقض وسيلة أخرى من الوسائل الفنية التى استخدمها الكاتب فى قصته هذه ببراعة فائقة ، ففى أشد المواقف هولا وألما نجده يبذر بذور التهكم والسخرية اللذين ، بدلا من أن يثيرا فى نفس القارئ شعور الاستسماج ، يملآن نفسه بالغيظ من الحياة التى تسحق قلوبنا تحت أقدامها أثناء مضيّها فى طريقها غير مبالية بصرخاتنا وعذاباتنا : « ولكنها (أى حواء) فى طرفة عين اجترعت ما فى الزجاجة كله . وبينما كانت الجدة تداعب سرورا (عفريتها) فى أحلامها ، وبينما كان الحاج يصمم على أن يطلب من حواء ثمن قفطان جديد له بمناسبة شفائها ، وبينما كانت نجية تعانق طيف ابن الجزار ، كانت حواء مستلقية على سريرها فى هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وفى أذنيها صوت المغنيات ينشِدْن لرمزى وعروسه أنشودة الزفاف » . وبهذا تنتهى القصة ، وكلٌ يغنى على ليلاه .

(١) السابق / ١٥٥ .

(د) المجموعة الثالثة « النقاب الطائر » :

ظهرت هذه المجموعة سنة ١٩٤٠م ، وهى آخر عمل قصصى صدر للاشين ، وتحوى ثلاثَ قصص هى « النقاب الطائر » و « الحب يلهو » و « تحت عجلة الحياة » ، وصورةً واحدة بعنوان « أحرج ساعة فى حياتى المدرسية » .

والملاحظ على هذه المجموعة أن نَفَس لاشين القصصىّ فيها قد طال : فأولى القصص تقع فى سبعين صفحة من القطع المتوسط ، والثالثة تستغرق من الصفحات فوق السبعين ، أما « الحب يلهو » فربما لا تكون أطول كثيرا من بعض الأقاصيص فى المجموعتين الأوليين . وقد يرجع السبب فى طول قصصه القصيرة هنا إلى أنه قد سبق له أن كتب « حواء بلا آدم » ، وهى قصة طويلة . ويمكن وضع قِصّتَي « النقاب الطائر » و « تحت عجلة الحياة » فى منزلة بين القصة والأقصوصة . صحيح أن الأولى « النقاب الطائر » تتناول شريحة من حياة زوجين تستعرض غيرة الزوجة على زوجها لتوهمها أنه يعرف امرأة أخرى غيرها . غير أن الزوج يخبر زوجته أن تلك المرأة ليست إلا زوجة صديق سابق . وبذلك تتسع هذه الشريحة ويدخل فيها إلى جانب الزوجين صديقُ الزوج وزوجته ، وخادم الصديق ، وعشيق زوجة الصديق ، وينداح المكان وتتمدد أطرافه إلى أوربا حيث يتعرف هو هناك على شاب مثله يعجب بطباعه وأخلاقه وينتهى الأمر معه إلى أن يتزوج أخته ، أى الزوجة الغيور ... إلخ . ونفس الشىء يحدث فى قصة « تحت عجلة الحياة » ، إذ تتناول شريحة من حياة الشاب كامل الزينى

يظهر لنا فيها وقد استولى عليه الذهول والإعياء وفقد كل حماسة للحياة بسبب موت خطيبته التى كان يحبها حبا جما . غير أن الراوى يرجع إلى الماضى القريب والبعيد لكى يلقى ضوءاً أكثر على هذه الشريحة المقتَطَعة فيقنعنا بها ويؤثر فى نفوسنا وعقولنا ويوصل إلينا فكرته الفلسفية التى تدور عليها أحداث القصة ، وهى السؤال الخالد : أنحن مخيَّرون أم مسيَّرون ؟

كذلك تتميز هذه المجموعة بالجِدّة فى الموضوعات والشخصيات : ففى « النقاب الطائر » نجد غيرة الزوجة التى تتهم زوجها بالاهتمام بامرأة أخرى وتضيّق عليه الخناق وتغاضبه ولا ترضى عنه إلا بعد أن يشرح لها الأمر ويبرهن لها على وفائه وحبه لها .

وفى « الحب يلهو » نرقب تفتح عاطفة الحب لدى أحد الشبان الحالمين الذى يقعد بهم الخجل وشدة الحساسية عن أن يصلوا إلى الفتاة التى يَهْوَوْنَها ، ونطّلع على أحاسيسه وترجُّحِها بين السعادة العظيمة والشقاء الفظيع ، وكذلك بين الأمل المشرق واليأس المحبط ، ونتابع تطور هذه العاطفة فى قلبه وانعكاسَ ذلك على فكره وتصرفاته والأسبابَ الكامنة وراء هذا كله سواء فى داخل نفسه أو فى البيئة التى نشأ وتربى فيها .

وفى « تحت عجلة الحياة » نلتقى بالشاب المتحمس للمثل العليا الغيور على وطنه الذى لا يبالى بحياته ولا بمستقبله فى سبيل الكرامة الوطنية ، والذى يحب فيستغرقه الحب ، فإذا ما قُتِلت خطيبته فى إحدى المظاهرات وعلم بذلك فى

السجن تحطمت نفسه وانهارت وباءت كل المحاولات التى بذلها أهله وأصدقاؤه لانتشاله من وهدة الاضطراب العقلى والانهيار النفسى بالإخفاق . وفى هذه القصة أيضا نلتقى بالفتاة الملتهبة العاطفة الوطنية والتى تحب فتخلص فى حبها إخلاصاً جارفا .

وأخيرا فى « أحرج ساعة » يسترجع الكاتب أحداث طفولته فى المدرسة ، وقساوة الطريقة التى كان يعلمه المدرس بها آنذاك ، والرعب الذى كان يشُلّ تفكيره فى الحصة ، والعقاب الصارم الذى كان يُنزِله ذلك المدرس به وبزملائه ، وشماتته هو به عندما اقتاده شرطى إلى القسم ليؤاخَذ على قسوته التى عامله بها . كذلك نطّلع فيها على حال المدرسين فى بعض المدارس الخصوصية فى ذلك الحين ، وشظف العيش الذى يعانونه من جراء جشع أصحاب المدارس ، وانعكاس ذلك على حياتهم وتصرفاتهم مع تلامذتهم .

ومما تتميز به هذه المجموعة أيضا انخفاض صوت الفكاهة وتحوله إلى ابتسام فى غالب الأحيان . فهل لذلك علاقة بحالة الكاتب النفسية فى ذلك الحين ؟ جاء فى المقدمة التى كتبها الدكتور حسين فوزى لهذه المجموعة قوله : « أما كيف عاد طاهر لاشين إلى الكتابة ، ونرجو أن تكون عودته اليوم لا تردد فيها ولا تبلبل ، فهذه حكاية أخرى يتمثل فيها أثر التشجيع مهما كان ضئيلا . اطّلَع هذا القصاص الذى نَسِى نفسه ونَسِيَه الناس على رسالة أدبية صدرت منذ عام قدم لها صاحبها ببحث عن القصة العربية الحديثة ، وقد أشار فيها إلى طاهر لاشين إشارة طيبة لا يمكن أن يعرف أثرها فى هذا الأخير إلا من لاحظ كيف تكفى قطرات

من الماء أحيانا لتعيد الحياة إلى نبات نكس رأسه ذبولا »[١] . فهل نقول إن طاهر لاشين كان يشعر فى ذلك الحين بما يشبه الإحباط فجاءت ضحكته مكتومة على غير عادته ؟ لا أستطيع أن أجزم بهذا ، ولكنه فرض على أية حال لا يخلو من بعض الوجاهة . وقد يضاف إليه أن لاشين كان قد كبر حينذاك وفارق سن الشباب بطابعها الحاد وقهقهاتها العالية ومال إلى الرزانة والوقار .

لقد تحولت الفكاهة فى هذه المجموعة غالباً إلى نوع هادئ لا يزيد (كما قلت) على الابتسام . إنها فكاهة متعقلة ، وهذا مثال عليها ، وهو مقتطَع من قصة « النقاب الطائر »[٢] : فالزوج يشعر بأن الأمر قد توتر بينه وبين زوجته بعد أن عجز فى البداية عن إقناعها بأنه مخلص لا يعرف امرأة غيرها : « ذهبتُ إلى حيث كانت زوجتى راقدة ، ولم يكن المكان قاتم الظلمة، فإن أنوار الشارع كانت تصل إليه بقدر كاف ، فقلت ولم يكلفنى الابتسام كثير عناء :

ـ أحقا وقع العاشق على صيد قذر ؟

فلم تجب ، واصطنعت النوم ، فأعدت السؤال وألحفْتُ ، فقفزتْ من رقدتها إلى الشرفة وقالت بصوت مسموع وفى غضب :

ـ من قال لك عنى إننى قلم استعلامات ؟

ـ خفضى من صوتك ، وإلا سمعك الجيران إن لم يكن الشاويش ، فأطاعت وقالت فى تهكم :

(١) ص ١٣ .

(٢) ص ٣٣ ـ ٣٤ .

- لا سيما عن عصافيرك التى تنقض عليها انقضاض الباشق .

- أنتِ قلتِ .

- كيف ؟

- من حظى أنى قوى الذاكرة . ألم تقولى إنك تَرَكْتِنى فرارا من موقف ربما اضطرك إلى أن تبادليها مجرد التحية ؟

- نعم .

- حسن جدا . ألست أنت صاحبة التعبير البديع : « لقد وقع الصائد على صيد قذر » ؟

- نعم قذر . قذر جدا .

فقلت ألفت نظرها :

- الجيران والشاويش ! خفضى من صوتك .

- لا تحاول أن تخفى خزيك بهذه الألاعيب المسرحية .

قمت فقبضت على يدها ووضح الجِدّ فى عينىّ وأنا أقول :

- لست أمزح . أريد أن تقولى لى كل ما تعرفينه عن هذه المرأة .

فقالت وقد راعها تحوُّلى :

- ماذا بك ؟

- ربما عَرَفْتِ فيما بعد . ماذا تعرفين عنها ؟

- ليس فى كلامى عنها غموض .

- كيف عَرَفْتِها ؟

- إنها تتردد على كابينٍ قريبٍ من كابيننا ، وصاحبة الكابين تتأفف منها

وتنثر خلفها الأقاويل .

ـ أهى متزوجة ؟

ـ وماذا يهمك أنت ؟

ـ لا تصيحى هكذا . أهى متزوجة ؟

ـ لا . أسرّك هذا ؟

ـ نعم ... إلخ »[1] .

إن الزوج (كما سبق أن ذكرت فى فصل « الفكاهة ») يحاول امتصاص غضب زوجته فيلجأ إلى الفكاهة الخفيفة التى يمكن أن تدخل فى باب المداعبة يستميل بها قلبها ويثير بها فى نفس الوقت غيظها كى يحولها عن الموضوع الأصلى إلى موضوعات جانبية تفقد فيها حدة غضبها وتخرج عن صمتها العنيد أو سخريتها التى تغلق فى وجهه باب التفاهم معها .

هذا ، وقد ورد الحوار فى كل قصص هذه المجموعة باللهجة الفصحى . ومما ينبغى ذكره أيضا أن الكاتب قد حكى قصة « الحب يلهو » كلها فى قالب الرسالة . صحيح أنه استخدم هذا الأسلوب من قبل ، لكنه لم يضع فيه قصة كاملة ، إنما كانت الرسالة تَرِد داخل القصة . وتبتدئ قصة « الحب يلهو » على النحو التالى : « عزيزى حسين ، قرأت خطابك لم ترددت بين أن أكتب إليك وألا أكتب . ذلك لأنى رأيت فى خطابك صورة صادقة منك ، وكان لأسئلتك الخاصة بى وبسفرى الفجائى أو « فرارى » كما أسْميتَه وقع بليغ فى نفسى .

---

(١) ص ٣٣ ـ ٣٤ .

وإنى لأشكر جميل إحساسك نحوى ، أما أنا فباستطاعتى أن أكتب إليك شيئا ما، أى شىء عن الريف مثلا ... إلخ »[١] . والكاتب يقدم القصة على النحو التالى : « هذا خطاب عثرت عليه بين الرسائل التى أحتفظ بها ، ويرجع تاريخه إلى سنين عدة . وقد استأذنت كاتبه فى نشره فأذن لى على شرط أن أبدل أسماء الأشخاص وأن أُغْفِل الإمضاء » .

كذلك فكل قصص هذه المجموعة مروية بضمير المتكلم . ومعروف أن هذه الطريقة تُشْعِر القارئ بألفة أكثر ، وتتيح للكاتب فرصة لأن يكون أكثر عفوية وانطلاقا وينسى أنه يؤلف قصة . وهناك نقطة تتصل بهذه الملاحظة ، وهى أن أسلوب الكاتب أصبح أشد تدفقا من ذى قبل . إن صفة « السمير » التى وصفه بها محمود تيمور[٢] تتجلى هنا بوضوح شديد . إن حديثه فى قصته هذه شبيه بالجدول السيال لا تعترض سيره صخرة ولا يلتوى به الطريق . وهذا نَصٌّ صفحة فتحتُ الكتاب عليها كيفما اتفق :

« والعقل يكوّن فى غير ما وقتٍ فكرةً تحتاج فى سردها إلى الشرح الطويل ، فإن مجرد ذكر السيارة والحديقة أوحى إلى ذهنى صورة رجل فى الثلاثين من عمره أقبلتْ عليه الدنيا بما قدّم من جهاد وبذل من تضحية . تخيلتُ رجلا أنيقا إلى جانب سيارة قد تكون بداخلها زوجة جميلة وطفل عزيز ، وهم جميعا على وشك الدخول إلى الحديقة طَلَبَ التنزه والاستمتاع بذلك الجو البديع . وقد يكون الرجل وحده قد لمح فى سيره صديقا قديما أو صديقين قديمين فأراد

(١) ص ٨٧ .
(٢) فى مقدمة « يحكى أن » .

تحيتهما والجلوس إليهما . فملت فى جلستى حتى رأيت السيارة . سيارة فخمة ، ولكنها كانت خالية اللهم إلا من السائق فى معطفه الأزرق ذى الأزرار النحاسية اللامعة وقد اضطجع إلى الخلف ، وغلبه النعاس أغلب الظن من طول ما انتظر »[١].

صحيح أن الوصف هنا نمطى ، بمعنى أنه يصدق على كل السائقين ، غير أن الكاتب لا يهمه التحديد لأن الساعى ليس شخصية من شخصيات القصة، إنما هو مجرد شخص وقع نظر الراوى عليه عفوا فلم يلتقط منه إلا معطفه الأزرق ذا الأزرار النحاسية واضطجاعه وغلبة النعاس عليه ، وهو كل ما يهمه منه . إنه يريد أن يؤكد أنه لم ير إلا سائقا ، وما وصف به السائق كاف جدا للتفرقة بين السائق وبين كامل الزينى .

والآن سأتناول بالتحليل القصة الثالثة فى المجموعة ، وعنوانها « تحت عجلة الحياة »[٢] ، وهى أطول قصص المجموعة . وتدور حول شاب اسمه كامل الزينى كان عضوا فى اللجنة التنفيذية لاتحاد الطلبة (فى سنة ١٩١٩م أيام الثورة المصرية) ، وكان شعلة من الحماسة الوطنية : كان يكتب المنشورات التى تثير حمية المواطنين ضد المستعمر ، وكان يخطب فى جموع الوطنيين فى الساحات العامة ، وكان يتخفى مع زملائه فى أزياء ماسحى الأحذية ليراقبوا دعاة الهزيمة والتردد ويمنعوهم من الاتصال بلجنة ملنر . وحدث ذات يوم أن قامت مظاهرة

---

(١) ص ١٢١ ، وهى من قصة « تحت عجلة الحياة » .
(٢) وهى نفس القصة التى نقلنا منها النصّ السابق .

عنيفة قُتِل فيها جندى بريطانى فهبَّ الجنود الإنجليز يحملون على الجموع الحاشدة ويشتتونها بالقوة ويطاردون فلولها فى كل اتجاه . وكان كامل قد وصل، وهو يجرى ، إلى شارع محمد على ودخل أحد البيوت وصعد بلا تفكير درجاتٍ من السلم وهو ممسك بمسدسه خلف ظهره . وتشاء الظروف أن كانت فتاة تهبط السلم ورأته على تلك الحال فتبينت كُنْه الموقف ، وفى هدوء مدت يدها إلى المسدس فأخذته ودسته فى حقيبتها . وكان الجند قد اقتحموا الباب ، فما كان من الفتاة إلا أن تأبطت ذراع كامل ، وفطن هو إلى ما تريده فاستسلم ، وراحا معا يهبطان السلم فى تؤدة وعدم اكتراث ، وسارا إلى الشارع فلم يعترضهما أحد من الجند ظنا منهم أنهما من أهل البيت ولا علاقة لهما بالمظاهرة . وقد ربط الحب بينهما بسبب هذا الحادث إلى أقصى مداه وأنبل معناه، واتفقا على الزواج . وكانت الأمور قد هدأت ونفض كامل يده من الجمعية السرية التى كان قد كونها هو وزملاؤه ، غير أن واشيا وشى بأعضائها فقُبِضَ عليهم جميعا وحُكِم عليهم بالحبس مُددًا متفاوتة ، وكان نصيب كامل أربع سنوات مع الأشغال الشاقة . أما فتاته فإنها انتظرته وأخلصت له الإخلاص كله ، إذ كانت تزوره فى سجنه وتلاطفه وتواسيه وتُفيض النور والبهجة على ما ينتظره من مستقبل سعيد مجيد حتى بات فى محنته جذلا طروبا . وكان يواسى رفاقه ويشجعهم ويبدد عن صدرهم سحب الهم ، إلا أن القَدَر الذى ربط بينه وبين فتاته عن طريق المصادفة عاد ففرق بينهما بالمصادفة أيضا ، إذ كانت مظاهرة عنيفة تمر فى الشارع الذى تسكنه الفتاة ، وكانت قد خرجت إلى الشرفة تشهدها وتهتف مع الهاتفين بتمجيد ذكرى الشهداء ، وإذا رصاصة تطيش

فتصيب المسكينة فتقتلها لساعتها . وبلغ كامل نَعْيها فكان ذلك مبدأ محنته . ومنذ ذلك الحين انتابه الحزن أشد وأقسى ما يكون ، الحزن الصامت الهادئ الذى لا يعرف الدمع، الحزن الكظيم الذى لا يصعّد الزفرات . وكان لسوء حالته النفسية أسوأ الأثر فى صحته فأصبح موضع عطف الجميع بين الزنزانة والمستشفى. على أنه لما أُطلِق سَراحه كان قد استحال شخصاً آخر ، إذ شحب وجهه وهدأت نظرته واستطال شخوصها ، وأصبح يحب الركود والوحدة ويُضجره مجرد الحديث لو زاد على كلمات معدودة . ولو تُرِكَ لشأنه لقضى أياما لا يتحرك ولا يتكلم ولا يشتهى طعاما . وبعد حين أفاق من ذهوله فعكف على المكتبة التى تركها له والده ، وقنع من الدنيا بالمطالعة فى الفقه والتوحيد والتصوف، وغلبت على عقله الخيالات الشاردة والأوهام ، وأخذ يتصور أنه لمس أجنحة الملائكة وأنه حارب المَرَدَة والعواهل والجبابرة وانتصر عليهم النصر المبين. وقد عملت أمه كل ما فى وسعها لتخرجه من هذه الوحدة الكئيبة التى تنذر بالخطر الفظيع ، فكانت تستدعى له أصدقاءه ليحدثوه ويرفهوا عنه ، لكنه كان يتوهم أنها مؤامرة عليه فيقارن بين نفسه وبين الرسول محمد صلى الله عليه وسلم حين ذهب إليه الكفار يعرضون عليه المنصب والمال والجاه كى يتخلى عن موقفه ودعوته . وقد أبى هو أن يستسلم لمغريات أمه : الريف والمصايف والملاهى والزواج مثلما رفض الرسول عروض الكفار . كذلك ترك لحيته تنمو ، وأخذ يشكو من أمه لأنها تقطع عليه أحسن أحاديثه مع غادته التى تزوره فى عزلته لتؤنس وحدته شاقّةً أستار القمر الفضية محدثةً إياه عن الله وكيف أنه جمال كله وحب كله وروحانية كله . وقد وصف له الأطباء أدوية مهدئة

كانت تذوّب له فى مشروباته خلسة . كما كانت أمه لا تنى تستغيث بالتمائم والتعاويذ والمنجمين والعرافين . لكن كامل أصبح يشكو الصداع ، فأمره الطبيب المعالج أن يذهب إلى الريف ، فأذعن واستضافه عمه هناك زمنا طويلا حتى هدأت أعصابه وتحسنت صحته ونفسيته أيضاً وانقطع شبح الغادة عنه ، لكنه تحول تحولا أفظع مما كان عليه قبلا ، إذ أصبح شخصا أشيب مهدما يستند إلى أعمدة الطريق من فرط الإعياء والذهول ، ويظل واقفا فترة طويلة مثالا صادقا للتحطم البشرى حتى إن بعض من كانوا يعرفونه تتملكهم الدهشة والحسرة حين يرونه ويتعرفون عليه .

وهذه القصة ، شأن كثير من قصص لاشين ، قصة ذات إطار ، بمعنى أنه لا يضعنا أمام الأحداث والشخصيات مباشرة بحيث نراها فى حينها بل يقدم لنا أولا شخصيتين (أو أكثر) مُجْرِيًا بينهما حوارا تستلزمه الأحداث التى تقع لهما ، وإن كانت فى الغالب أحداثا بسيطة لا تتعقد ولا تبلغ درجة التأزم . ومن خلال هذا الحوار نتعرف على القصة الأصلية : شخصياتها وعُقْدتها وأزمتها وبيئتها ... إلخ بحيث تكون الشخصيتان المذكورتان والحوادث التى تقع لهما والحوار الذى يجرى بينهما إطارا للقصة الأصلية .

وفى أول هذه القصة يلتقى بعض الأصدقاء ويدور بينهم حديث يسترجعون فيه الماضى ويتذاكرون أسماء كانت لامعة بينهم ثم طواها النسيان ، ويتطرق بهم الحديث إلى كامل الزينى الذى كان ، وهو طالب ، صاحب سمعة مدوّية لتفوقه الدراسى وشجاعته الأدبية ومواهبه الفنية ولانغماره فى العمل السياسى والجمعيات السرية التى شُكِّلَتْ لتقضّ مضاجع الاحتلال . يقول راوى القصة :

« وطرأ لى وقتئذ أن أسأل :

ـ وأين كامل الزينى الآن ؟ لقد انقطعت أخباره عنى على الأقل منذ ذلك الحين .

فقال صديقى بعد فترة صمت :

ـ ما كنت أحسب أن يكون جوابى بمثل هذا القدر من الفن المسرحى ، ومع ذلك فها هو الواقف قرب السيارة عند باب الحديقة .

والعقل يكوّن فى غير ما وقت فكرةً تحتاج فى سردها إلى الشرح الطويل ، فإن مجرد ذكر السيارة والحديقة أوحى إلى ذهنى صورة رجل فى الثلاثين من عمره أقبلت عليه الدنيا بما قدم من جهاد وبذل من تضحية . تخيلت رجلا أنيقا إلى جانب سيارة قد تكون بداخلها زوجة جميلة وطفل عزيز ، وهم جميعا على وشك الدخول إلى الحديقة طَلَبَ التنزهِ والاستمتاع بذلك الجو البديع . وقد يكون الرجل وحده قد لمح فى سيره صديقا قديما أو صديقين قديمين فأراد تحيتهما والجلوس إليهما . فملتُ فى جلستى حتى رأيت السيارة . سيارة فخمة ، ولكنها كانت خالية اللهم إلا من السائق فى معطفه الأزرق ذى الأزرار النحاسية اللامعة وقد اضطجع إلى الخلف ، وغلبه النعاس أغلب الظن من طول ما انتظر . فقلت أسأل صديقى وما زلت شاخص البصر :

ـ أين هو ؟ أرى السيارة خالية ، ولا أحد إلى جوارها .

فقال لطفى وقد خفض صوته كأنما يَحْذَر أن يصل صوته إلى أبعد من أذنى :

- لا ، لا . إنما قصدت ذلك المستنـد إلى عامود المصباح عند مقدمة السيارة .

فحولتُ بصرى إلى حيث وصف ، وما كدت أفعل حتى ارتدّ إلىّ بصرى وأنا لا أصدق ما رأيت ولا ما قاله صديقى ، وقلت فى دهشة وذعر :

- أجاد أنت أم هذا مزاح ثقيل ؟

فراح لطفى يهز رأسه ثم قال بالصوت الخفيض :

- هى الحقيقة .

- بل هى إذن مفاجأة مُرّة مروعة .

ولبث لطفى صامتا حينا ، ولم أستطع إلا أن أقول والدهشة تغمرنى :

- أهذا الشخص الأشيب المتهدم هو كامل ؟ »[1] .

وبذلك تبتدئ القصة الأصلية ، ويُنْبَش الماضى ويعود حيا ولكن بطريق غير مباشر ، بمعنى أننا نسمعه ولا نراه . وقد كان الكاتب بارعا فى التوفيق بين الإطار والقصة ، فقد كان يمكن أن يبدأ القصةَ بالحوار بين الراوى وصديقه لطفى حتى إذا ما وصلا فى حديثهما إلى كامل الزينى تنحّيا هما وتركا له الساحة تماما. غير أن هذه طريقةٌ فجّةٌ من الناحية الفنية ، إذ تبدو معها مقدمة القصة قطعة مجتلَبة أُلْصِقَتْ بالقصة نفسها إلصاقا . لكنه لم يفعل ذلك بل جعل المقدمةَ عنصرا عضويا فى القصة يأخذ منها ويعطى . ويوضح ذلك أن الصديقين

---

(١) ص ١٢٠ وما بعدها .

اللذين تقابلا مصادفةً صبيحة يوم الجمعة فى الطريق إلى ميـدان الأوبرا (وهما الراوى وصديقه لطفى) أخـذا يتناقشـان فـى مشكلـة « القضاء والقدر » وهل نحن في حياتنا مخيرون لا سلطان للقدر علينا أو مجبرون لا نملك من أمرنا شيئا، ثم جرهما النقاش إلى قصة كامل الزينى . واختيار قصة كامل الزينى لم يأت مصادفة ، بل يبـدو أن لطـفى رآه واقفا قبالتـه منهارا مستنـدا إلـى عمود ، وكان يعرف قصته وكيـف انتهت حياته إلـى هـذا الوضـع المؤسف ، فذكره لصديقه (الراوى) كمثال على ما يعتقده هو فى القضاء والقدر . ثم إن قصة كامل الزينى كانت تُقْطَع الحين بعد الحين لينتقل المشهد إلى ميدان الأوبرا حيث الصديقان جالسان فى مقهى . وكان قَطْع القصة وانتقال المشهد يتمّان على نحو طبيعى ليس فيه اعتساف أو محاولة لإظهار المهارة والمقدرة على التلاعب بشكل القصة .

وإلى القارئ مثالا من أمثلة كثيرة على ما ذكرتُه من براعة الكاتب فى القطع والانتقال ، فقد وصل الراوى وصديقه من حياة كامل الزينى إلى النقطة التى اتفق فيها مع الفتاة التى أنقذته من أيدى عساكر الانجليز على الخطْبة : « وقد قابلتهما معا يوما ، فأنْهَى إلىّ ، فى جذل منه وعلى استحياء منها ، أنهما تواعدا على الزواج .

ـ هذا تطور منتظَر !

ـ نعم . هدأت أعصابه ، ونفض يديه من الجمعية السرية .

ـ هذا ما توقعته ، وهذا طبيعى .

ـ على أن ذلك لم ينْجِه النجاة كلها ، فقد وشى واش بالجمعية فقُبِض

على أعضائها وهو من بينهم وحوكموا أمام محكمة عسكرية، وحُكِم على بعضهم بالأشغال الشاقة المؤبدة على ما أتذكّر . أليس كذلك ؟

ـ أذكر ذلك .

ـ وحُكِم على الاخرين بمُدَد متفاوتة كان نصيب كامل منها أربع سنوات .

ـ مع الأشغال ؟

ـ طبعا .

ـ ياللحظ العاثر ! والفتاة ؟

ـ كانت تنتظره أمام المحكمة في مقدمة الجموع الحاشدة ،وألفت منهما الأنظار وداعا صامتا أليما .

ـ وأى ألم !

ـ وأخذ المسكين سبيله إلى عربة السجن مطأطئ الرأس ثقيل الخطى .

وكأنما المخلوق المهدم قد سمع من قصته الكفاية فتحرك من جمود وراح يسير تجاه ميدان الأوبرا مطأطئ الرأس ثقيل الخطى . وجعلت أمد بصرى إثر هذا الحطام الإنسانى حتى توارى ، وأصابنى من ذلك غم شديد ، وأشفقت عليه أن يصيبه مكروه فى طريقه ، ولا سيما فى ميدان كهذا يعج بالحركة وتتطلب السلامة فيه التيقظ والحذر، ووددت لو قمت فتبعته لأضمن له السلامة فى تطوافه ، إذ لم يكن من شك عندى فى أنه يسير على غير هدى . ولكننى تبينت أننى لو نفذت ما جاش بخاطرى لكان النفع محدودا مقصورا على مدى ما

يســمح به الوقــت فى يومى فى حين ألاّ غَناء له عن الرعاية الدائمة والعون المستمر » [(١)] .

إن هذا الانتقال يتم فى تلقائية بحيث لا نحس أنه تحويل لمجرى النهر ، وإن كان يشبه الحَجَر الذى يُلْقَى فى مائه فيُخْرِجه عن رتابته بإحداث دوائر فيه تضفى عليه حيوية ، بينما هو مستمر فى طريقه المعهود .

ويمكن أن يقال إنه قد جعل من وصف كامل الزينى الحالى شيئا يشبه المعادل الموضوعى لوضعه وحالته النفسية حين وُشِىَ به ودخل السجن ، فهو هناك « مسكين أخذ سبيله إلى عربة السجن مطأطئ الرأس ثقيل الخطى » ، وهو هنا « مخلوق متهدم تحرك من جموده وراح يسير تجاه ميدان الأوبرا مطأطئ الرأس ثقيل الخطى » . أترى جاء الوصفان متفقين عفو الخاطر ؟ لا إخـال . علاوة على أن الربط بين نهاية كامل الزينى وبين حالته حين دخل السجن قد أثّر فينا تأثيرا شديدا دون أن يلجأ الكاتب إلى التهويل الرخيص بما فيه من فجاجة فنية . إنه يقول : « انظروا إلامَ انتهى بكامل الزينى ما وقع له من أحداث » .

وهناك هدف فنى آخر يحققـه الكاتب من وراء قَطْع القـصـة الأصليـة والانتقال من الماضى إلى الحاضر هو التشويق ، فالراوى يقطع سياق القصة الأصلية ويتحول إلى وصف ما حوله لكى يثير فى القارئ التطلع إلى ما سيأتى من أحداث ، فإذا ما عاد مرة أخرى إلى القصة الأصلية كان إقبال القارئ واهتمامه أشد وأقوى . والنص التالى يوضح ذلك :

---

(١) ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

« قال لطفى : لقد مال علىّ كامل حتى أحسست بأنفاسه على وجهى ، وقال بصوت خافت : إنهم يظنون أنى وحدى ! الواقع أن الوحدة أليمة وأن من أشق الأمور على النفس أن تشعر بفراغ ما حولها من أولئك الذين يمكنها أن تتفاهم معهم وتتصل بهم الاتصال الروحى ، إذن لتكونن الدنيا خلاءً مُوحِشة . وقد شَقِيتُ بالوحدة فعلا ، ولكنها هى .. هى أدركتنى تؤنس وحدتى وتملأ حياتى . والحق ، يا صديقى العزيز ، أننى لم أستطع أن أخفى عظيم دهشتى حين قلت : « من هى ؟ » فحدجنى كامل بنظرة واضحة الاستنكار لاستفهامى هذا ، وكرّر قوله فى إصرار وتأكيد : « هى ! هى ! » ، ثم أردف فقال فيما يشبه الغضب : « ألا تعرفها ؟ » فلم أزدد إلا حيرة وصمتا ، وأغاظه بطء فهمى وقصور إدراكى دون ما يريد فراح يردد ويؤكد : « هى ! هى ! الغادة ! غادتى ! » .

عندئذ أدركت ما يرمى إليه فَسَرَتْ قشعريرة فى بدنى، حتى لقد تحشرج صوتى وأنا أقول : آ . آ . نعم ، نعم .

قال فى لهجة الملامة : هل نسيتَها ؟

فأسرعت أقول : كلا ، لم أنسها مطلقا .

قال : أنا واثق من أننى قدمتها لك يوما .

قلت : هو ذلك . هو ذلك .

قال : ألم تكن فاتنة وادعة ؟

فأكدتُ ذلك تأكيدا وأسهبتُ فى إطرائها والثناء عليها فتألقت عيناه وأشرق

وجهه وجعل يتحرك فى مكانه من فرط ما دب فى جسده من نشاط وحيوية ، ومضى يؤمّن على قولى ويؤكده . ثم إنه ضرب الأريكة فيما بيننا وقال : بل هى كذلك إلى الآن ! لم تفارق صورتها ذهنى لحظة !

وسكت وجعل يهتز فى جلسته ، ثم أمسك فجأة وقال : لقد كنت واثقا من أنها لن تتركنى ، فإذا هى عند ظنّى بها .

أواه يا عزيزى حامد ! ما من شك فى أن وجهى قد نمّ عن كل مشاعرى وقتئذ ، فقد أرسل كامل ضحكة عالية وقال : ألم أقل لك إنك ترانى أصبحت مثار الدهشة فى كل شىء ؟

وأتبعها بضحكة أخرى ، وإذا الأم قد عادت يتلألأ البشر فى وجهها ، فلما رآها همس يقول : اكتم هذا ، وسأحدثك عنه فيما بعد .

وانتهزتُ الفرصة فانصرفتُ والأمُّ تلهج بشكرى والدعاء لى ، أما أنا فكان قلبى من الغم أثقل من الرصاص .

وللمرة[(١)] الأولى شعرتُ بفساد الجو الذى يشملنا ، فقد كان مزيجا كريها من دخان النراجيل وعطن الرطوبة ورائحة الكحول ، ولأول مرة تنبهت إلى وقع أحجار النرد ، وخيل إلىّ أنها إنما تصطك بأم رأسى تِبَاعاً دِراكا ، وللمرة الأولى ضقت ذرعا بأولئك الجالسين عند حافة الإفريز وقد تبدّت مظاهر الرقاعة فى جلساتهم ، وكانوا ما ينفكون يُسِرّون القول المبتذَل ويعلنون ضحكات أكثر

(١) هذه الفقرة بداية فصل جديد هو الفصل السابع .

ابتذالا . وبدا الامتعاض على وجهي ، وتبينه لطفي ، وكانت قد تحركت شفتاه ليقول شيئا فأحجم ، وأسرعتُ فقلت : أفلا يروقك أن نقوم فنتم حديثنا ؟ ... إلخ »[1] .

لقد انتقل الكاتب من الحديث عن حالة كامل الزيني واختلال عقله واضطراب تصوراته ، إذ اختلط الوهم بالحقيقة عنده إلى درجة تبعث على الغم والرثاء ، إلى جو المقهى . وقد استطاع أن يربط بين الأمرين ربطا فنيا محكما ، فهو يقول في آخر الفصل السادس : « وانتهزت الفرصة فانصرفتُ والأمُّ تلهج بشكرى والدعاء لى ، أما أنا فكان قلبى من الغم أثقل من الرصاص » ، وحين ينتقل في الفصل السابع من الماضي إلى الحاضر نجده يقول : « شعرت بفساد الجو الذى يشملنا ، فقد كان مزيجا كريها من دخان النراجيل وعطن الرطوبة ورائحة الكحول ، ولأول مرة تنبهت إلى وقع أحجار النرد ، وخيل إلىّ أنها إنما تصطك بأم رأسى تباعا دراكا » ، وكأنه يقول إن الشيء بالشيء يذكر ، فهناك غم ثقيل ، وهنا إحساس بالاختناق وبُغْضٌ لكل ما ومن حولنا .

وبعد صفحتين من الحديث عن المقهى وشارع قصر النيل والأوضاع الاجتماعية وما يسودها من تفكك وتخاذل وإقفار المنازل من أسباب الألفة والإيناس وعدم الانتفاع الحق حتى بالقليل من النوادى المحترمة الموجودة وما يتبع

(١) ص ١٦٢ ـ ١٦٥ .

ذلك من الملل والسأم والتبرم بثقل الوقت والترامى على مقاعد المقاهى والتخبط فى تكييف الحياة الشخصية ، بعد هذا كله نقرأ النص التالى :

« فلما أصاب من ذلك الكفاية قلتُ أمكر به : إنى من أجل ذلك أميل إلى الوحدة .

وكان ما توقعتهُ ، فأسرع لطفى يقول : أما أنا فلا أطيقها بعد أن رأيتُ من أثرها ما رأيت (١) .

ثم استدرك فاستضحك فقال : ها أنت ذا عدت بنا إلى تلك السيرة مرة أخرى .

فقلت أخفى نيتى : بل هى التى تأبى الا أن تعود فيما يظهر ، ولكن لا بأس ، فهى خير من أحاديث أخرى كثيرة .

فقال وفى لهجته حيرة متكلفة : يا لهذه القصة ! إنها استهوتك فيما أرى .

ـ هو ما تقول . لا شك عندى فى أنك واليت زيارته بعد أن أصيب بما أصيب .

فتنهد لطفى وقال وفى صوته نبرة آسية : الواقع غير ما ظننت ، فقد بلغ من أسفى عليه أنى كرهت أن أراه على تلك الحال ، لا سيما أنه لم يكن فى مقدورى أن أصنع له شيئا . ولكن حدث بعد أيام ، بينما كنت جالسا إلى مكتبى فى الطابق الأرضى من منزلنا أكتب بعض الرسائل ، إذ بكامل

(١) يشير إلى ما فعلته العزلة بصديقهما القديم كامل الزينى .

يدخل علىّ ... » [١] .

وهكذا يرجع المؤلف إلى القصة الأصلية بعد أن أشعل شوق القارئ وكثّف اهتمامه بما سيأتى من أحداث ، وهى أيضاً حيلة فنية للاستراحة من جو المأساة والتنائى عنه قليلا .

هذا ، ولا ينبغى أن يفوتنا دور الحوار بين شخصيات الإطار فى العودة إلى القصة الأصلية والحيل التى يصطنعها الكاتب فى أثناء ذلك كتداعى الخواطر مثلا الذى يجرّ الصديقين إلى الحديث عن فساد أنظمتنا الاجتماعية حيث يردّ الرواى على صديقه لطفى قائلا : « إنى من أجل ذلك أميل إلى الوحدة » فيربط لطفى، بتأثير من تداعى الأفكار ، بين عبارة صديقه وبين كامل الزينى قائلا : «أما أنا فلا أطيقها بعد أن رأيت من أثرها ما رأيت» ، ثم استدرك فاستضحك قائلا : « ها أنت ذا عدت بنا إلى تلك السيرة مرة أخرى » . وهكذا يرجعان من جديد إلى قصة الصديق القديم .

وهناك أمر ثان فى هذه القصة ، وهو تكرر المصادفات . والسؤال هو : هل يعيب الكاتب يا ترى أن يستعين بالمصادفة فى قصته ليطور بها الحوادث ؟ والذى أراه أن ذلك غير معيب ، إذ القصة تصوير للحياة قبل كل شىء ، والحياة فى جانب منها تقوم على المصادفات ، وكم حولت المصادفات مسار أحداث جسام ، وكم كانت هى السبب الرئيسى فى سعادة قوم وشقاء قوم آخرين . لكن يجب على القصاص ألا يسرف فيها وألا يتخذها تكأة يلجأ إليها إذا ما تشابكت الأمور

(١) ص ١٦٦ ــ ١٦٨ .

وانسدت الأبواب وتوقف نبض الحياة فى أحداث القصة وشخصياتها . إنها تصبح حينئذ « مصادفة غير معقولة » إن صح التعبير . فإذا انتقلنا إلى المصادفات التى وقعت فى هذه القصة مبتدئين من أولها وجدنا الآتى :

« حامد افندى ! حامد افندى !

سمعتُ هذا النداء المتكرر وأنا أسير فى ضحوة أحد أيام الجمعة أمام حديقة الأزبكية فى طريقى إلى ميدان الأوبرا لغير ما غرض بالذات سوى التمتع بدفء الشمس الساطعة والانضمام إلى من عسانى ألقاهم من الرفاق الذين اتخذوا لأوقات فراغهم أمكنة مختارة فى شارع فؤاد الأول أو شارع عماد الدين ، وعرفت صوت صديقى لطفى فعرّجتُ إليه مسرعا ، وكان جالسا أمام إحدى تلك المقاهى المتراصة جنبا إلى جنب تحت البواكى تجاه الحديقة :

ـ لطفى ، يخيل إلىّ أن قد مضت دهور لم أرك فيها .

ـ يظن من يراك تسير أنك على موعد مع الإكسبريس أو أنك الإكسبريس نفسه !

ـ هذه خطيئة فىّ طالما عملت على تلافيها فلم أفلح .

ثم قال وقد جلسنا : أية مصادفة سعيدة !

ـ ومع ذلك فقد مررت بهذه المصادفة السعيدة دون أن تعيرها اهتماما

ـ بل دون أن أفطن إليها . وهذا ما يدعو الكثيرين إلى اتهامى بعدم الرغبة فى لقائهم فى الوقت الذى أكون فيه أسعى إليهم .

والمصادفة فعلا هى الوسيلة الوحيدة للعثور على هذا الصديق القديم ، ورحنا

تتسامر . وإنه لسمير فذّ فى تعدد نواحيه : فهو جَعْبَة نكات وفكاهات ، وهو راوية أشعار وأخبار عن الأقدمين والمعاصرين وناقد لهؤلاء وهؤلاء عن ثقافة واسعة ، ويقلد الممثلين والمغنين فى حذق يدعو إلى العجب ، تساعده على ذلك كله ذاكرة قوية ووجه معبر وملاحظة دقيقة وصوت فيه حلاوة وقوام فيه طول . وسرعان ما تجلت هذه الشخصية الموهوبة فى أحسن ما تكون ، وراح الوقت يمرّ بنا حثيثا شهيا » (١) .

فها هنا مصادفة تبتدئ بها القصة ، لكنها مصادفة مقبولة فنيا . إن الكاتب لا يتخذها مهربا يدارى فيها عجزه عن إيجاد حل لما تعقد من أمر لا يُنْتَظَر عادة أن يُحَلّ بطريق المصادفة ، بل الأمر كله لا يزيد عن أن صديقا يعثر بصديقه القديم الذى لم يره من مدة طويلة . ثم إنه وجده فى مكان قريب من المكان الذى كانا يجتمعان فيه من قبل هما وبقية الأصدقاء .

ولعل الكاتب قد أراد بابتداء قصته بالمصادفة حيلة فنية هدفها تهيئة الأذهان والنفوس لسماع حكاية كامل التى لعبت فيها المصادفات دورا مهما جدا ، فقد أنقذته المصادفة من هلاك محقق حين قابل الفتاة التى خطبها فيما بعد على السلم عندما كان الإنجليز يطاردونه ، فأخذت منه المسدس ووضعته فى حقيبة يدها وتأبطت ذراعه ، ونزلا سويا كأنهما زوجان، فأفسح لهما الجنود الإنجليز الطريق . وقد كانت هذه المصادفة سببا فى معرفته بهذه الفتاة التى أحبته وأحبها حبا جارفا . كذلك فالمصادفة سببت له شقاء مريعا، إذ حرمته من خطيبته التى

---

(١) ص ١٠٧ وما بعدها .

قتلتها رصاصة طائشة حين خرجت إلى شرفة منزلها فى شارع محمد على تشهد مظاهرة وطنية وتهتف مع الهاتفين . وعندئذ تحول كامل إلى إنسان غير الإنسان وفقد عقله ، ولما رُدّ اليه رشده وتخلص من أوهامه فقد الرغبة فى الحياة وتهدم وشاب وضاع فى ذهول يملأ قلب من يراه أسى وحسرة . لكن الملاحظ أن الكاتب قد جعل مصادفة الالتقاء بزميله مصادفة سعيدة : « قلت وقد جلسنا : أية مصادفة سعيدة !

ـ ومع ذلك فقد مررت بهذه المصادفة السعيدة دون أن تعيرها اهتماما » ، وذلك على عكس آخر مصادفة فى حياة كامل الزينى (وهى المصادفة التى هدمته حين انتزعت منه من كانت سرّ جمال هذه الحياة وبهجتها) ، فتقابُل الأضداد يبرز ألوانها . ثم إن الحياة كثيرا ما يتجاور فيها الخط الأبيض مع الخط الأسود .

إن المصادفة هنا ليست شيئا بعيد التصديق ، إذ من المعقول جدا أن يقابل الإنسان وهو يصعد سلم أى بيت فتاة نازلة ، ومن المعقول جدا أن تفكر هذه الفتاة ، وهى هادئة الأعصاب ، على النحو الذى فعلت ، وبخاصة أنها فتاة متعلمة ، ولها مشاركة فى الكفاح الوطنى .

يمكن أن يقال إن الكاتب قد لجأ إلى المصادفة هنا (أو كما سماها هو : القدر) لينقذ كامل الزينى من الموت . لكن لا بد من مراعاة أن كامل الزينى ، وإن نجا هذه المرة من يد الإنجليز ، فإنه سيقع فى قبضتهم بعد قليل رغم أنه كان قد نفض يديه من الجمعية السرية ، وذلك حين وشى به أحد الخائنين . لقد أراد

الكاتب هنا أن يبرز سلطان القدر على مصايرنا ، إذ يرفعنا ويخفضنا ونحن عاجزون على أن نحيط بأسباب السعادة أو الشقاء .

أما موت خطيبة كامل الزينى برصاصة طائشة فيمكن أن يبرّر فنيا بالتفسير السابق ، لكن هذا لا يكفى ، إذ لا بد أن تجىء المصادفة (كما قلت) معقولة. وهذه الفتاة خطيبة شاب له دور فى الكفاح الوطنى ، وقد انتزعته براثن الإنجليز من بين يديها وألقت به فى غيابة السجن ، وهى تحبه حبا جما وتنتظره بغاية الإخلاص . وها هى ذى مظاهرة وطنية تمر بالشارع الذى تسكنه ، وليس فى هذا غرابة ، فقد رأينا الشبان المسلحين يهربون إليه حين طاردتهم عساكر الإنجليز، والمتوقع أن تخرج الفتاة إلى الشرفة لتشاهد المظاهرة وتهتف مع الهاتفين، والإنجليز يطلقون الرصاص هنا وهناك للإفزاع والقتل ، وكل إنسان فى مجال الطلقات معرض لأن تصيبه رصاصة عن قصد أو عن طيش .

ورغم أن القصة تعالج فكرة فلسفية ، وهى فكرة القدر وسلطانه علينا ، فليس فيها الجفاف الذى يمكن أن يجر إليه هذا الموضوع . إن فيها نبض الحياة : الصراع بين المستعمر الغاضب وأهل البلاد ، وبخاصة الشبان الذين تجرى فى عروقهم الدماء فتية فوارة . البطش والاستعلاء من جانب الإنجليز ، وحمية الكرامة والكبرياء من جانب الوطنيين . الجمعيات السرية وأساليبها فى إفزاع المحتلين والتشهير بالخائنين . المطاردة والفرار واللحظات التى يصل فيها الخوف على الحياة إلى ذروته . الحب العنيف الجارف والسعادة التى تشرف بالنفس « على وديان من نور وقصور من آمال وجداول تترقرق بالأحلام » ، ثم الصدمة المروعة وذهول الابن الفاجع ، ولهفة قلب الأم على أن ترى ابنها معافًى .

الحطام البشرى المتمثل فى كامل الزينى كصورة شاهدة على تقلبات القدر ... إلخ .

ولم تخل القصة من نقاش تجريدى حول القضاء والقدر ، لكن الكاتب حصر ذلك فى أضيق نطاق . وليس من المعقول أن يستغنى الكاتب ، فى قصة تعالج فكرة كهذه ، عن النقاش المجرد بين الحين والآخر ، وإلا تميعت القصة . إن النقاش المجرّد هنا يؤدى دوره الفنى ، إذ يوفر للقصة الصلابة والتركيز ويجعل لها قطبا يشد الأحداث إليه على شرط أن ينسرب هذا اللون من النقاش بين ثنايا القصة فلا يكسر تدفقها بحيث يصيب الأحداث بالتوقف والجمود ، وهذا ما فعله الكاتب . إن الكاتب مثلا أثناء هذا النقاش لا يغفل عن وظيفته كقصاص ، فهو يصف الشخص المتكلم والمكان الذى يحيط به ، ويقطّع الحوار تقطيعا فنيا ، ويشيع فيه الحيوية عن طريق التهكم ... إلخ :

« وإنه لكذلك إذ به صَمَتَ بغتة وزرّ عينيه شأن من ينظر بإمعان إلى مرمى بعيد وعرته مسحة من الاكتئاب ، فقلت : ما الخبر ؟

فهز لطفى رأسه ولبث صامتا حتى عيل صبرى فأردفتُ فى حدة المغيظ : ما هذه الحركات التمثيلية ؟

فجذب كرسيا إلى جانبه ومال عليه يطلب أكبر قسط من الراحة ، ثم قال وقد أغمض عينه نصف إغماضة : ما رأيك فى هذه الحياة التى يحركنا فيها القدر كعرائس الأرجوز ؟

ـ أتظن ذلكَ ؟

- كيف ؟ هلا تعتقد فى القضاء والقدر ؟

- وهل تعتقد فيه أنت إلى هذا الحد ؟

- وأنت ؟ هل ترى أننا فى تكييف حياتنا مخيرون لا سلطان للقدر علينا ؟

- لا أعنى هذا تماما . دعنى أفكر فيما أريد أن أقول .

- أتحفنا بما عندك من فلسفة وإلحاد !

...

- وإذن فأنت ترى الدنيا أسبابا ونتائج ثم لا أكثر ؟

- هذا موضوع يلتوى فيه الجدل ويطول . خلّنا فيما كنا فيه .

- خذ مثلا : رَجُلٌ ...

- خَلِّ عنك . أعرف ما تذهب إليه ، وأستطيع أن آخذ أمثالا لا تحصى من رجال ونساء وأطفال ، وأجنّة .

فصمت لطفى قليلا ثم قال :

- إذن أقص عليك قصة ثم نتناقش .

- قلها ، ولن نتناقش » [1] .

وكما أن للرواية بُعْدا فلسفيا فلها كذلك بُعْد سياسى ، ولها أيضاً بُعْد عاطفى . وقد تكلمت فى فصل « المذهب الفنى » عما فيها من تحليل لمشاعر كامل الزينى وخواطره ، وهنا أتكلم عن البعد السياسى: فكامل الزينى واحد من

(١) ص ١٠٩ وما بعدها .

أبطال ثورة ١٩١٩م الذين أقـضّوا مضاجع الاحتلال وألّفوا الجمعيات السرية واغتالوا بعض الشخصيات الإنجليزية وفضحوا الضعاف المتخاذلين . وفى الرواية أيضا صور حية نابضة لبعض أحداث الثورة وما فيها من كفاح وطنى ، وهذه إحدى تلك الصور . يقول الكاتب عن كامل الزينى على لسان راوى القصة موجها الكلام إلى صديقه لطفى :

« ـ والدور الذى لعبه فى مقاطعة لجنة مِلْنَر ؟

ـ انظر كيف كان يتنكر هو وجماعته فى زِىّ ماسحى الأحذية وبائعى أوراق اليانصيب أو حراس السيارات ليراقبوا دعاة الهزيمة والتردد الذين كانوا يتّصلون بهذه اللجنة خفية .

ولم يكن عندى ما أقول فى هذا الصدد ، فقد اتُّهِم والدى وقتئذ بالتحريض والشغب وهمّوا بفصله من وظيفته ، ثم اكْتَفَوْا بإقصائه إلى أسيوط حيث لبثنا زهاء خمسة أعوام .

قال لطفى : لم يكن أحد ممن يتصلون باللجنة ينصرف من عندها حتى يلحق به بعض مندوبى الطلبة ليقف منه موقف التحقيق . وحدث أن جاءنى كامل يوما فى سيارة واصطحبنى فى هذا الشأن فدخلنا منزلا فخما بل قصرا يصح أن نقول فيه : « وإذا رأيتَ ثَمَّ رأيتَ نعيما ومُلْكًا كبيرا » . وأُبْلِغ الباشا أن مندوبى اللجنة التنفيذية للطلبة يريدون لقاءه فأُدْخِلْنا حجرة استقبال لم تقع عينى على مثل عظمتها وأبهتها إلى وقتنا هذا حتى لقد استشعرت الرهبة وقتئذ . وجعلت أُجِيل نظر المبهوت فى أرائكها وأستارها وما فى أركانها من تحف وما

على جدرانها من صور ، وأصعّد بصرى إلى ما زُيِّن به سقفها من ثُريَات ونقوش ثم أردّه إلى ما فُرِشَتْ به أرضها من بُسُط ووسائد . وكان جو الغرفة معتما شيئا ما مما ضاعف وقعها فى نفسى ، أما كامل فلم يأبه لشىء من هذا واتخذ مكانه كما هو فى بيته أو فى محيطٍ اعتاده وألفه . وما عتّم أن دخل الباشا علينا ، وكان رجلا بدينا قارب الستين أبيض الشعر محمرّ الوجه ، يتناسب فى ضخامته وهيئته مع ما يحيط به كأنه قطعة متممة لذلك الرياش الفاخر ، فأهّل بنا ونمّت نظراته على ما يساوره من ضيق وما يتوقعه من حساب دقيق ، فابتدره كامل بقوله : لقد اتصلتَ اليوم باللجنة . أليس كذلك ؟

فأُرْتِج على الباشا وازداد وجهه احمرارا ، ولكن كاملا عاجله بقوله : وكنتَ فى سيارتك الخاصة رقم ... ولبثت من الساعة ... إلى الساعة ... ، وكان لى شرف أن أفتح لك باب السيارة وأن أكون فى انتظارك حتى انصرفت .

فلم يسع الرجل الفخم إلا أن قال فى ضآلة : نعم يا ولدى .

ـ وهل توجهتَ من تلقاء نفسك أم اللجنة هى التى دعتك ؟

ـ بل اللجنة دعتنى .

ـ وما هو الحديث الذى دار بينك وبين أعضاء اللجنة ؟

ـ سألونى عن السبب فى قيام الثورة فقلت إن البلد تريد الاستقلال .

ـ البلد ؟ وأنت ماذا تريد ؟

ـ وأنا أيضا طبعا أريد الاستقلال ؟

ـ هذا حسن . ولماذا تريد الاستقلال ؟

ـ لأننى مصرى .

- ومَنْ وكيلك فى هذا الطلب ؟

- الوفد المصرى الذى يرأسه سعد باشا زغلول .

وكان كامل يلقى أسئلته بحزم وتؤدة . يَحْدِج الرجل الذى أمامه بنظره تارة، وتارة يخاطبه دون أن يلتفت إليه ، والرجل يجيب فى حذر وتهيب . أما أنا فكان علىَّ أن أدوّن الحوار برُمّته ، فلما انتهى قدمت « المحضر » إلى الباشا فمهره بإمضائه ، ولم تصدر صحف المساء إلا والحديث فيها . وبذلك يذاع الحديث فى أنحاء البلاد ويكون درسا عمليا يفهمه القاصى والدانى فى شأن أسباب الثورة ومطالب البلاد ، وبهذه الطريقة قُطِع السبيل على ضعاف النفوس وحَبِط بالتالى عمل الجنة وأُسْقِط فى يدها » .

أما « أحرج ساعة فى حياتى المدرسية » فهى صورة فى اثنتى عشرة صفحة . وأهميتها تأتى من أنها سياحة فى نفس تلميذ نطّلع فيها على خواطره ومشاعره أثناء إحدى الحصص المدرسية التى يسودها الرعب من قسوة المدرس الذى لا يتورع عن إهانة أى تلميذ وضرّبه وعَضّه لأقل هفوة ، وتكون النتيجة أن الإجابات تهرب من رؤوس التلاميذ ويضطربون فيُوقع بهم العقاب ... وهكذا دواليك . ورغم الرعب والقسوة فإن التلميذ يظل محتفظا بمقدرته على ملاحظة معارف وجه المدرس والانفعالات التى تتناوبه ، ولا يفوته مكمن الفكاهة فيها ، بل إنه ليظل متذكرا هذا كله مدة خمس وعشرين سنة .

إن القارئ ، وهو يطالع هذه الصورة بما فيها من رعب يلطفه الكاتب بالفكاهة ، يحس بالحنان على الطفولة والحنين إليها ، تلك المرحلة من العمر التى ضاعت فى غمار الماضى ، وليس إلى مردّها من سبيل .

وطاهر لاشين فى هذه الصورة يذكرنا بصُوَر المازنى التى رسمها لطفولته وتلمذته . حتى سخرية المازنى من نفسه وتأكيده أنه لا يعرف شيئا فى النحو والرياضة نجدها هنا . والكاتب ، حين ينتقل بنا إلى قسم الشرطة ، يرينا كيف أن للأطفال نفوسا تبغض فتحقد وتشمت . أليسوا كالكبار بشرا ؟

إنها صورة فكهة حية ختم بها الكاتب مجموعته هذه فجاءت كأنها اليقظة من حلم مملوء بالكوابيس . فالقصص الثلاث الأولى توقعنا تحت ضغط نفسى هائل : خيانة زوجية ، وقدر يطوح بنا من أعلى عِلِّيين إلى قرار الجحيم ، وحُبّ مكبوت لا يجد متصرفا فيعذب صاحبه . فإذا وصلنا إلى هذه الصورة وجدنا الفرج بعد الحرج فتنفسنا الصعداء .

الفهرست

المقدمة ٥

حياة طاهر لاشين وشخصيته ٩

أسلوبه ٢٣

النزعة الفكاهية عند لاشين ٥٥

مذهبه الفنى ٩١

قضايا إنسانية :

(أ) الدين ١٥٥

(ب) الموت ١٧٠

(جـ) الحقيقة والمعرفة ١٨٣

(د) القضاء والقدر ١٩٦

(هـ) الشر والألم ٢١١

(و) الحب ٢٢٤

تحليل فنى :

(أ) المجموعة الأولى « سخرية الناى » ٢٣٩

(ب) المجموعة الثانية « يحكى أن » ٢٧١

(جـ) رواية « حواء بلا آدم » ٢٩١

(د) المجموعة الثالثة « النقاب الطائر » ٣٠٨

المنار للطباعة الحديثة

م / أحمد الشحات

ت : ٢٩٦٤٨٤٤ - ٠١٠/١٥٥٧٤٠٦



د. إبراهيم عوض (آداب عين شمس)

- دكتوراه من جامعة أوكسفورد ١٩٨٢ م
- له عدد من المؤلفات النقدية والإسلامية منها :

- معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين
- المتنبى – دراسة جديدة لحياته وشخصيته
- لغة المتنبى – دراسة تحليلية
- المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)
- المستشرقون والقرآن
- ماذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته ؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية
- الترجمة من الإنجليزية – منهج جديد
- عنترة بن شداد – قضايا إنسانية وفنية
- النابغة الجعدى وشعره
- من ذخائر المكتبة العربية
- السجع فى القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)
- جمال الدين الأفغانى – مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)
- فصول من النقد القصصى
- سورة طه – دراسة لغوية أسلوبية مقارنة
- أصول الشعر العربى (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)
- افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين – دراسة نقدية لرواية « العار »
- مصدر القرآن – دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى
- نقد القصة فى مصر من بداياته حتى ١٩٨٠ م
- محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا
- سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم – دراسة تحليلية أسلوبية
- ثورة الإسلام – أستاذ جامعى يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)
- مع الجاحظ فى رسالة « الرد على النصارى »
- محمد لطفى جمعة – قراءة فى فكره الإسلامى
- إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية – خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع عن سيرة ابن اسحاق
- سورة يوسف – دراسة أسلوبية فنية مقارنة
- المرايا المشوهة – دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة
- القصاص محمود طاهر لاشين – حياته وفنه
- فى الشعر الجاهلى – تحليل وتذوق
- فى الشعر الإسلامى والأموى – تحليل وتذوق
- فى الشعر العربى الحديث – تحليل وتذوق
- موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم
- أدباء سعوديون
- دراسات فى المسرح
- دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية
- د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة
- دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية – أضاليل وأباطيل
- شعراء عباسيون
- من الطبرى إلى سيد قطب – دراسات فى مناهج التفسير ومذاهبه
- القرآن والحديث – مقارنة أسلوبية
- سورة المائدة – دراسة أسلوبية فقهية مقارنة
- اليسار الإسلامى وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة
- محمد لطفى جمعة وجيمس جويس